ÉLÉMENTS

DE

L'ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE

MIS A LA PORTÉE DE TOUS

PAR

Guillaume Hubert De Coster

DOCTEUR EN PHILOSOPHIE ET LETTRES

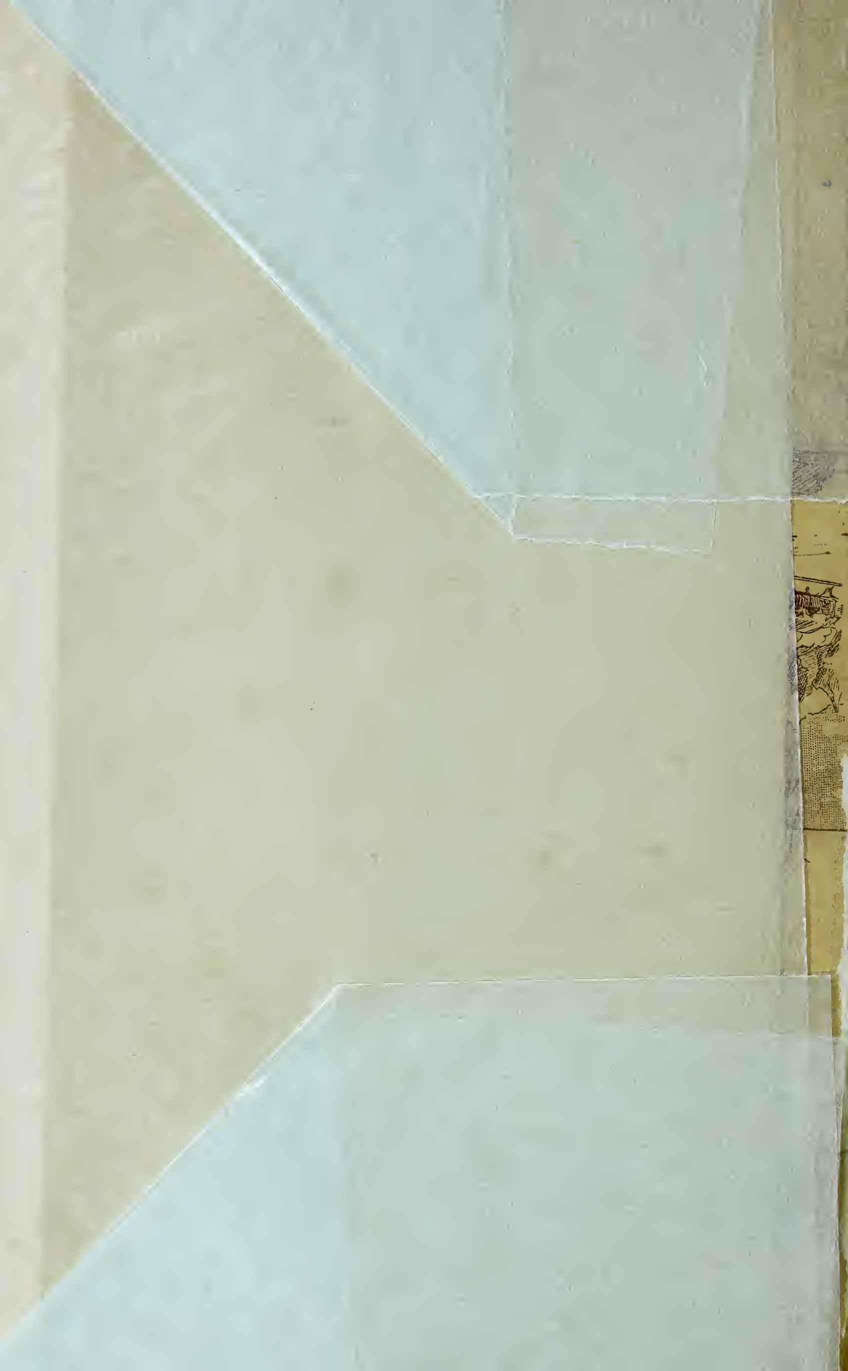
> Le but suprême de l'art est de mener l'homme au bien par le beau, comme celui de la science est de l'y conduire par le vrai.

BRUXELLES

BRUYLANT-CHRISTOPHE & Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

RUE BLAES, 33.

1880



ÉLÉMENTS

DE

L'ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE

Bruxelles. — Typ. BRUYLANT-CHRISTOPHE & Cie, rue Blaes, 33.

ÉLÉMENTS

DE

L'ESTHÉTIQUE

GÉNÉRALE

MIS A LA PORTÉE DE TOUS

PAR

GUILLAUME HUBERT DE COSTER

DOCTEUR EN PHILOSOPHIE ET LETTRES

> Le but suprême de l'art est de mener l'homme au bien par le beau, comme celui de la science est de l'y conduire par le vrai.



BRUXELLES

BRUYLANT-CHRISTOPHE & Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

RUE BLAES, 33.

1880

PRÉFACE

—

Les résultats d'un enseignement artistique qui n'est fondé sur aucun principe de la science, ont prouvé à l'évidence qu'il n'est plus possible aujourd'hui de former des artistes et des professeurs pour l'enseignement des arts, sans leur donner au moins une connaissance élémentaire des principes qui dominent tous les arts et leurs applications diverses.

Dans notre pays, il n'existe sur cette matière qu'un seul ouvrage scientifique, les *Recherches philosophiques sur les principes de la science du Beau*, par *M. Paul Voituron*, avocat à la cour d'appel de Gand, livre précieux mais presque introuvable dans le commerce et d'une portée trop haute pour être facilement abordable à des per-

sonnes qui n'ont pas fait des études philosophiques préalables (*).

Le gouvernement ayant institué, comme partie intégrante du cours normal de dessin créé, en 1878, pour les professeurs des écoles normales primaires, et de celui qui a été organisé, en 1879, pour les professeurs des établissements d'instruction moyenne, un cours élémentaire d'esthétique dont il m'a fait l'honneur de me charger, j'ai cru répondre à ses vues et faire chose utile pour l'enseignement des arts et des lettres, en publiant les éléments de l'esthétique générale.

J'ai tâché d'exposer les principes philosophiques et leurs applications à l'art dans un langage simple, afin de les mettre à la portée de toutes les intelligences, et dans un ordre qui en fasse un corps de doctrine logiquement développé.

Mon livre a pour but d'élever le niveau intellectuel de nos jeunes artistes et d'être un guide pour tous ceux qui, par goût ou par état, s'occupent des arts et des belles-lettres, en fondant l'art, l'enseignement et la critique non sur le sentiment, le

(*) Ce magnifique ouvrage, auquel l'Institut impérial de France (Académie des sciences morales et politiques) a décerné une mention honorable au concours de 1860, a été publié, à Bruxelles, chez A. Lacroix, Van Meenen et Cie, en 1861.

caprice, le préjugé ou la routine, mais sur les principes de la raison et de la science.

A ce titre il est destiné à servir de manuel aux professeurs chargés de l'enseignement artistique dans les écoles et les académies.

Je suis heureux de pouvoir publier le rapport que M. P. Voituron a adressé à M. le Ministre de l'intérieur, sur mon ouvrage.

L'AUTEUR.

A Monsieur le Ministre de l'intérieur.

Monsieur le Ministre,

Par votre dépêche en date du 28 mai 1879, administration des lettres, des sciences et des beaux-arts, vous avez bien voulu soumettre à mon appréciation le manuscrit d'un ouvrage intitulé :« *Éléments de l'Esthétique générale,* par M. G.-H. De Coster, docteur en philosophie et lettres », que l'auteur destine spécialement aux professeurs chargés d'enseigner le dessin dans les écoles normales, dans les écoles moyennes et dans les académies des beaux-arts, et vous m'avez demandé si, dans ma pensée, cet ouvrage répond au but en vue duquel il a été composé et s'il est digne d'être encouragé par le gouvernement.

Avant de répondre à cette double question, je suis forcé de dire, en quelques mots, quels sont, pour ce qui concerne l'enseignement en général et l'enseignement artistique en particulier, les principes que j'ai adoptés, ces principes étant aujourd'hui méconnus ou contestés par des écrivains qui se disent novateurs en ces matières.

On a constaté, dans presque toutes les professions, la supériorité de ceux qui ont fait le genre d'études appelé les humanités. Ce fait a été établi, d'une manière éclatante, notamment à l'École du génie civil et à celle

des arts et manufactures de Gand, par feu M. Andries, inspecteur de ces écoles. On ne saurait douter, par conséquent, de l'utilité de ces sortes d'études pour les artistes de toutes les catégories, d'autant plus que leurs productions s'adressent, bien plus que celles de l'ingénieur ou du fabricant, à l'homme moral. Les humanités offrent, en effet, l'avantage de faire connaître l'homme sous le rapport intellectuel et moral. Leur complément naturel serait la philosophie, laquelle n'est autre chose que la science de l'homme intérieur, de ses facultés, des lois de sa pensée et des rapports les plus généraux des êtres. Malheureusement cette science ne fait pas chez nous, comme en France, partie des études moyennes ou secondaires. Mais on peut y suppléer en imprimant un caractère philosophique à l'enseignement de toutes les branches, et l'une de celles qui s'y prêtent le mieux est incontestablement le dessin. C'est ce que le gouvernement semble, du reste, avoir eu en vue lorsqu'il a institué un cours d'Esthétique destiné aux professeurs de dessin dans les écoles normales et les écoles moyennes, puisque l'Esthétique c'est la philosophie de l'art, et qu'elle implique la connaissance de la nature morale de l'homme, des facultés que l'artiste met en jeu dans les productions artistiques, du but qu'il doit se proposer et des moyens qui sont à sa disposition.

L'utilité pour l'artiste d'idées générales sur l'homme moral et sur l'art ne saurait être sérieusement contestée. Loin de craindre que ces idées n'absorbent sa pensée et ne le détournent de l'étude de la partie technique de son art, comme on l'a quelquefois prétendu, on peut affirmer qu'elles serviront à l'éclairer et qu'elles lui permettront de se rendre plus aisément maître des moyens d'exécution. Mais pour atteindre ce but il est

nécessaire que l'enseignement de l'Esthétique, dans les académies, dans les écoles normales et dans les écoles moyennes, se dégage des termes baroques prétendus scientifiques, dont on a surchargé cette science et qui ont tant contribué à la discréditer.

Il existe aujourd'hui bien des systèmes sur la nature de l'homme et sur le but de l'art. Faut il que, dans l'enseignement, l'Esthétique garde une sorte de neutralité entre eux et fasse, comme on dit, de l'éclectisme? Ce serait impossible ou dangereux. On conçoit que l'enseignement scientifique reste neutre en matière de foi; ce qui est de pure foi n'est pas de son ressort; mais lorsqu'il s'agit de transmettre les vérités acquises par la raison humaine, comment ne pas affirmer ces vérités? Tout peut être contesté; est-ce une raison pour ne plus rien admettre comme prouvé? Professer en toute chose le scepticisme serait désastreux pour la société. Sans hommes de conviction il n'y a plus de dévouement et de progrès possibles.

Le but de tout enseignement est de développer les facultés de l'élève, et, comme le disait très justement la *Ligue de l'Enseignement* dans son programme *primitif* de l'école modèle qu'elle a fondée, « pour développer l'intelligence, il faut lui fournir des notions premières et provoquer l'observation et la réflexion spontanée. » (*Bulletin,* t. XI p. 115.) Réduire l'enseignement à la direction d'une sorte de gymnastique des facultés, sans considération de la vérité et de l'utilité des connaissances transmises, c'est arriver à faire des espèces de virtuoses de la pensée, indifférents au bien et au vrai. Les facultés de l'homme ne sont pas des capacités vides, indépendantes des idées et des sentiments, pas plus que l'attraction n'existe sans atomes, l'affinité sans molécules et la vie sans organisme. Déve-

lopper l'intelligence consistera toujours et avant tout à l'éclairer par des vérités et à élargir son horizon par des idées générales. Enseigner, c'est essentiellement transmettre des vérités.

On craint que l'enseignement de principes et d'idées philosophiques ne soit une atteinte à la liberté de la pensée. C'est une erreur : la plus grande atteinte qui puisse être portée à la liberté de la pensée, c'est de la laisser dans l'ignorance. Tout enseignement *rationnel* fait appel au contrôle de la raison de celui qui le reçoit; il en résulte qu'en tout ce qui est scientifique, nous n'apprenons jamais que provisoirement. Il est dans la nature de l'adhésion libre qu'on demande à l'esprit, de pouvoir toujours volontairement introduire le doute dans la certitude et dans les convictions même les plus fortes. Un pareil enseignement ne nuit donc pas à la liberté de la pensée. Mais il est nécessaire au développement de l'intelligence. On n'apprend jamais qu'en vertu de ce que l'on sait déjà, et il vaut mieux avoir reçu des idées générales même fausses, dont on peut toujours se débarrasser, que de n'en avoir reçu aucune. Il faut donc que le professeur ait un système philosophique arrêté pour enseigner utilement l'Esthétique. C'est à ceux qui dirigent l'enseignement qu'il appartient de choisir le système qui leur paraît le plus vrai et le plus large, celui qui fournit le plus d'idées à l'élève et qui, par conséquent, l'éclaire le mieux et peut le rendre le plus libre. Or, quand on se trouve en présence d'un système qui affirme l'homme moral et qui fait connaître les lois de sa nature spirituelle et libre, et d'un système qui nie en lui l'être moral et n'admet que les lois de sa nature physique excluant toute liberté, c'est le premier qui semble devoir l'emporter. Mais, répétons-le, tant qu'on n'impose pas des croyances à la foi aveugle, et qu'on se

borne à transmettre des idées générales en faisant appel au contrôle de la raison, la liberté de la pensée, quel que soit le système adopté, reste sauve.

Quelle doit être maintenant la méthode d'enseignement de l'Esthétique ?

Il ne faut pas confondre la méthode d'acquisition ou de recherche de la vérité avec la méthode d'exposition ou de transmission des vérités acquises. Si l'enseignement a pour but de fournir à l'élève les résultats de la science afin d'éclairer son intelligence et de le mettre à même de vérifier ces résultats ou de faire de nouvelles découvertes, ce serait aller contre le but que de lui cacher ce qu'on sait et de le forcer à recommencer le travail des générations antérieures sous prétexte de gymnastique de la pensée. Connaître c'est rattacher des faits particuliers à des notions générales. Sans notions générales il n'y a pas de lumière pour la pensée, pas de direction dans la recherche des vérités nouvelles. Une méthode rationnelle d'enseignement doit donc consister à donner aux élèves les notions générales acquises et à les leur faire comprendre par des démonstrations et des applications.

Il peut être parfois utile d'exposer d'abord les faits et d'en déduire ensuite les notions générales et les principes. Cela dépend de la nature des faits, de la facilité avec laquelle on peut faire la déduction et de l'objet de la science enseignée. Mais il serait très inexact d'ériger en règle absolue « qu'on ne part pas d'un principe pour juger des faits, mais qu'on part des faits pour établir un principe ». Quand les faits sont de l'ordre purement matériel, où tout est déterminé, ils commandent sans doute les principes ; mais quand ils sont de l'ordre moral, lequel implique la liberté humaine, c'est le contraire qui est vrai ; alors c'est par l'étude directe de la

pensée qu'il faut établir les principes. On juge les actions d'un homme d'après les principes de la conscience; on juge les faits de l'histoire et de la politique d'après les principes de la raison; on juge les productions des artistes d'après les notions du bien et du beau. Vouloir tirer les principes de l'Esthétique de l'histoire de l'art, serait une méthode d'acquisition ou de recherche qu'il faudrait considérer comme vicieuse; vouloir exposer ces principes, une fois acquis par l'étude de la pensée et des facultés artistiques de l'homme, en les noyant dans les faits de l'histoire de l'art, serait une méthode d'enseignement également vicieuse.

L'ouvrage de M. De Coster me semble répondre au but, tel que je viens de le définir. En effet, pour faire connaître aux élèves les principes de l'Esthétique, il analyse d'abord les idées en elles-mêmes et dans la pensée, ensuite il en montre les applications diverses. Il divise son travail en quatre parties : la première est consacrée à l'art; il fait voir en quoi l'art consiste, quelle en est la source, quels en sont les éléments constitutifs, ce que sont les facultés et les propriétés artistiques. La deuxième partie traite du Beau, du Vrai, du Bien et du Sublime; elle lui permet d'exposer les principes de la psychologie ou de la science de l'homme intellectuel et moral. La troisième présente une théorie générale des beaux-arts; les principaux chapitres qu'elle contient sont relatifs à la vérité et à la moralité dans l'art. Enfin, la quatrième partie a pour objet l'application des principes généraux aux divers éléments de l'art.

Les idées de l'auteur sont justes et conformes à l'état actuel de la science. Elles sont présentées d'une manière claire, méthodique, simple et vivante, comme il convient pour une œuvre destinée à l'enseignement.

Parmi les chapitres qui m'ont frappé pour l'élévation et la justesse de la pensée, je citerai surtout celui qui traite du bien ou de la moralité dans l'art. Il est inutile que j'insiste sur l'utilité de propager des idées saines en cette matière parmi les artistes et parmi ceux qui sont chargés de l'enseignement artistique à tous les degrés.

Les principales qualités de fond et de forme que l'on est en droit d'exiger d'une œuvre de cette nature, le travail de M. De Coster les possède Mais on y trouve quelques défauts que je dois signaler. On peut lui reprocher d'avoir fait trop de distinctions dans quelques chapitres, notamment dans celui qui traite de la vérité dans l'art; en voulant être trop clair et trop précis on tombe souvent dans l'excès contraire. Bien que l'auteur ait aussi visé, autant que possible, au langage simple et naturel, il me semble qu'il aurait pu aller plus loin qu'il ne l'a fait et écarter des termes qui supposent chez le lecteur ou l'élève des connaissances philosophiques assez approfondies. Ces défauts et quelques autres de peu d'importance disparaîtront sans doute dans une dernière revision de son travail (*).

En somme, les qualités de l'œuvre l'emportent de beaucoup sur les défauts. Le livre de M. De Coster sera, j'en suis persuadé, très utile aux professeurs de dessin dans les écoles normales, les athénées et les écoles moyennes, aux professeurs dans les académies des beaux-arts et les conservatoires de musique, aux artistes et au public en général. Je suis convaincu qu'il contribuera à élever le niveau intellectuel dans l'une des branches les plus importantes de l'activité natio-

(*) Il a été fait droit, autant que possible, aux judicieuses observations de M. Voituron.

nale. Il mérite donc, à mon avis, les encouragements du gouvernement.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'assurance de ma très haute considération.

Gand, le 8 juin 1879.

PAUL VOITURON.

PLAN DE L'OUVRAGE

INTRODUCTION.

PREMIÈRE PARTIE.

L'Art.

DEUXIÈME PARTIE.

Le Beau, le Vrai, le Bien et le Sublime.

—

CHAPITRE PREMIER. — Du beau, du vrai, du bien et du sublime considérés en eux-mêmes. — Sentiment du beau et du sublime.

QUATRIÈME PARTIE.

Application spéciale des principes généraux aux divers éléments de l'Art.

ERRATA.

Pag. 28, lig. 26, au lieu de *le vulgaire, et le repoussant,* lisez : *le vulgaire et le repoussant.*

» 35 » 3 » *réaliser des êtres,* lisez : *créer des êtres.*

» 86 » 17 » *dissonnant,* » *dissonant.*

» 89 » 6-7 » *sentie ou mal formulée,* lisez : *sentie ou à être mal formulée.*

» 144 » 6 » *de vérité, et d'universalité,* lisez : *de vérité et d'universalité.*

» 213 » 26 » *jouissanceré elle,* lisez : *jouissance réelle.*

» 213 » 27 » *jouissances,* » *modifications.*

» 282 » 11 » *tous son tdonc,* » *tous sont donc.*

» 294 » 3 » *à chercher,* » *à chercher.*

» 297 » 17 » *d'un même sentiments ou de sentiment divers,* lisez : *d'un même sentiment ou de sentiments divers.*

» 331 » 31 » *la couleur composée de* $\frac{B}{11\,J}$, lisez : *la couleur composée de* $\frac{1\,B}{11\,J}$.

» 404 » 6 » *en un seul individu es qualités,* lisez : *en un seul individu les qualités.*

INTRODUCTION

L'ESTHÉTIQUE

SOMMAIRE : *Objet de l'esthétique. — Ensemble des connaissances qu'embrasse cette science. — But de l'esthétique. — Les différents systèmes philosophiques dans leur rapport avec l'art.*

Le mot esthétique est un de ceux qui se trouvent sur les lèvres de tous, mais que chacun entend à sa manière, sans se préoccuper de savoir s'il a réellement l'intelligence de la chose.

La plupart confondent cette science avec l'histoire de l'art. C'est là une erreur ; on peut être parfaitement au courant de l'histoire de toutes les branches de l'art, de leurs transformations, des progrès de leurs procédés et autres objets de ce genre, tels qu'on les enseigne d'ordinaire, sans rien savoir de l'esthétique.

D'autres pensent que celle-ci consiste à comparer entre elles des œuvres de différents maîtres, de différentes époques ou de différentes races. Cet exercice, incontestablement utile, fait acquérir une foule de con-

naissances, aide au développement des idées et de la conception; mais l'ensemble des données qu'il fournit ne constitue pas une science, si l'on ne part d'un principe premier à la lumière duquel on opère, on compare, on juge, on établit une filiation de principes secondaires dont on recherche l'application dans telle œuvre, chez tel maître.

La comparaison des artistes et des écoles est même complètement impossible, en dehors de leurs ressemblances ou de leurs dissemblances purement matérielles de la forme, sans la notion d'un principe supérieur qui donne et explique pourquoi des rapports et des différences existent entre eux. Tout le monde voit qu'il y a une énorme distance entre une statue grecque et une statue gothique, par exemple; le fait est là; il s'agit, non de le constater, mais d'en trouver la cause. Est-ce parce que les uns voyaient souvent le nu et les autres point? ou parce qu'on taillait plus ou moins facilement la pierre? qu'on savait plus ou moins bien le dessin, le modelage, l'anatomie? Certes, toutes ces causes ont contribué à établir la différence entre les Grecs et les Gothiques, quant à la forme; mais, en supposant toutes les perfections matérielles égales pour l'antiquité et le moyen âge, les statues diffèrent encore essentiellement. Pourquoi? Parce que les artistes sont partis d'un principe autre : les païens avaient comme idéal les perfections du corps, les chrétiens celles de l'âme. Si l'on ne constate pas ce fait avant que de comparer les œuvres, on ne peut raisonner que sur leurs différences extérieures, dont on ne saisit ni la portée, ni la raison. Et, pour établir cette vérité, qui elle-même n'est que secondaire, il

faut remonter jusqu'aux principes premiers qui dominent les hommes et les choses.

Il est inutile de parler de ceux pour qui l'esthétique consiste à tomber en admiration devant certaines œuvres ou certains maîtres préférés, à faire ressortir la finesse de telle forme, l'ampleur d'une telle autre, la souplesse d'une draperie, l'entente de la couleur, etc. Tous les jugements ainsi portés, fussent-ils parfaitement dans le vrai, ne pénètrent pas au fond des choses; il leur manque une base.

Qu'est donc l'esthétique? Si nous nous en tenions au sens seul du mot d'après sa racine (αἴσθησις), nous devrions la définir la science de la sensibilité ou du sentiment; mais cela est erroné : certes, l'esthétique s'occupe du sentiment, mais ce n'en est pas l'unique objet. Du reste, le mot n'est pas pris dans cette acception et l'on entend généralement par ce terme la science qui détermine le caractère de la beauté dans les productions de la nature et de l'art. Tout le monde est d'accord que le nom est mal choisi; mais il a prévalu par l'usage et, somme toute, la question n'est pas là. Pour nous l'esthétique est et ne peut être que la philosophie de l'art.

L'ensemble en est vaste et comprend différentes branches dont les unes sont nécessaires à tous, les autres seulement à quelques-uns d'après la spécialité à laquelle ils se livrent.

Comme l'esthétique est une philosophie spéciale, elle a, de même que toutes les autres sciences de cette espèce, pour fondement la métaphysique qui considère les principes en eux-mêmes, abstraction faite de leur application à tel ou tel objet : les études métaphysi-

ques nous font pénétrer la nature des êtres et des choses, leurs propriétés, leurs relations et leurs lois.

L'art étant une manifestation de l'activité humaine, le second fondement de l'esthétique est l'anthropologie, ou la science de l'homme, et surtout la psychologie, ou la science de l'âme.

La possession de ces deux premières branches est nécessaire pour déterminer la valeur propre de l'art, sa nature, sa portée, son but, son rôle, son influence, ainsi que pour concevoir le beau, le vrai, le bien dans leur essence et établir les règles de l'art, non sur des raisons de sentiment, ni des préjugés, mais sur des principes immuables.

Ensuite vient l'esthétique générale ou l'application des idées du beau, du vrai et du bien à la nature, à la science et à l'art. Cette étude doit se faire au double point de vue de la théorie et de la pratique : la théorie éclaire, élève la pensée, établit les règles ; la pratique en montre l'application et la réalisation.

Reste enfin l'esthétique spéciale ou l'application des principes du beau, du vrai et du bien aux différentes branches de l'art, l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, la littérature, considérées dans leur ensemble, leurs branches secondaires et tous leurs détails. Cette étude est en même temps théorique et pratique : elle tire les règles particulières des principes généraux et en montre l'application et la réalisation spéciales.

Tous n'ont pas besoin de connaître l'immense programme qu'embrassent ces matières. La métaphysique et l'anthropologie sont du domaine du philosophe. L'artiste et l'amateur n'ont besoin de posséder de ces

branches que les différents objets qui touchent directement aux arts et dont l'ignorance rendrait inintelligible l'esthétique proprement dite. Ainsi il est de toute évidence qu'il faut savoir ce qu'est le sentiment, avant d'en pouvoir déterminer le rôle dans l'art, et concevoir l'idée du beau avant d'être capable d'en faire une application rationnelle. Si ces connaissances font défaut, on parle du sentiment et du beau sans savoir réellement ce que l'on dit.

L'esthétique générale est nécessaire à tous, car elle comprend la détermination de la nature ainsi que des principes de l'art, considéré dans son unité, et la génération de ses règles, d'après les données discutées et établies philosophiquement par la métaphysique et l'anthropologie. Sans la possession de cette partie de la science, l'esthétique spéciale est impossible et ne constitue qu'une série de préceptes empiriques, vrais dans tel cas, incomplets ou faux dans tel autre, parce qu'ils se basent sur des faits particuliers et non sur des principes généraux immuables.

Des différentes branches de l'esthétique spéciale, chacun doit connaître avant tout celle qui s'occupe de son art. Ainsi le peintre peut se contenter de n'étudier que les règles esthétiques particulières à la peinture; cependant il est inutile de démontrer quel avantage considérable, même pour sa spécialité, il retire de la connaissance de celles de l'architecture et de la sculpture. Il en est de même pour tous : on pèche plus par défaut que par excès de savoir.

Quel est le but de l'esthétique? Le premier but de toute science est de développer la connaissance de la vérité qui élève l'esprit et le fortifie; cela est surtout

vrai pour la philosophie, qui s'occupe des questions les plus hautes et les plus grandes.

Le second but est d'établir pour l'art et la critique des règles fixes, prouvées par le raisonnement qui, partant de principes absolus et universels, appuie la science sur une base inébranlable. Quoique l'étude de l'esthétique ne puisse donner à personne le génie, elle développe celui-ci et lui sert de flambeau; elle laisse à chacun la faculté de marcher dans sa voie, mais elle éclaire l'esprit, fournit le moyen de se contrôler soi-même et les autres, avec connaissance de cause et certitude, et empêche de dévier vers les excentricités auxquelles la nouveauté, l'engoûment, le préjugé, la sophistique donnent naissance : elle fait de l'artiste un penseur.

Enfin, elle sert de base et de couronnement à l'étude de l'histoire de l'art. La connaissance de dates, de noms propres et de faits a peu de valeur; ce qu'il importe de connaître, c'est la nature des choses, leurs causes, leurs enchaînements, leurs effets. L'histoire générale sans sa philosophie est une chronologie plus ou moins bien présentée; l'histoire de l'art sans l'esthétique est un catalogue de noms d'hommes et d'œuvres plus ou moins bien groupés, mais sans grande portée pour l'esprit. La philosophie de l'art fournit le moyen de saisir le caractère des époques, des écoles et des artistes; de déterminer les causes de leurs différences; de s'élever aux principes qui les ont guidés; de constater pourquoi et comment les arts se sont modifiés avec les idées, les tendances sociales, politiques et religieuses; de juger de la valeur absolue des diverses écoles, ainsi que des diffé-

rents maîtres, et de leur valeur relative dans le domaine universel de l'art; de concentrer, dans leur vaste ensemble, l'histoire générale et l'histoire des arts, pour en tirer l'histoire de la civilisation dont l'art, avec la science, est la manifestation la plus haute.

Une foule d'idées fausses, de systèmes incomplets et exclusifs, de préjugés désastreux ont envahi la philosophie et l'art; en produisant la confusion dans les idées, ils entravent le progrès. On a cru produire des systèmes admissibles en faisant de l'éclectisme. Certes, dans toute théorie, on peut trouver des idées justes, des observations précieuses, des données intéressantes; mais si celles-ci ne relèvent pas d'un principe général prouvé, elles ne constituent que des objets isolés et non une science; la seule chose qu'elles montrent, c'est qu'un système, pour être complet, doit comprendre tout ce qui est vrai en soi. Du reste, l'éclectisme n'est pas possible sans un principe général, car, sinon, par quoi justifierait-on le choix? La vérité est absolument une, et embrasse tous les objets. Le seul système vrai est celui qui, par lui-même, peut rendre un compte juste de tous les faits quelconques.

Trois systèmes purs sont possibles : le matérialisme, l'idéalisme et le spiritualisme.

Le matérialisme n'admet que le monde physique et nie, sans donner aucune preuve, le monde intellectuel et moral; il en résulte que, dans l'art, il ne voit que la forme et la vérité matérielle de l'imitation.

L'idéalisme, au contraire, n'attache aucune importance au monde matériel et ne s'occupe que des objets du monde intelligible. Dans l'art, il ne cherche que la pensée, sans se préoccuper presque de la forme.

Le spiritualisme admet la matière comme l'esprit, et assigne à chaque ordre de choses sa valeur relative. Ce système est seul complet, parce qu'il embrasse l'universalité des êtres, des choses et des phénomènes. Dans l'art, il ne néglige ni la pensée, ni la forme, et, à chaque cas particulier, détermine le rapport vrai et réel de ces deux éléments. Le spiritualisme n'est pas éclectique; il ne relève que de son propre principe et se développe en lui-même. Si, dans certains cas, il est d'accord avec le matérialisme et, dans d'autres, avec l'idéalisme, c'est que ces systèmes, essentiellement incomplets, exclusifs et par conséquent faux, doivent pourtant, chacun dans l'ordre des choses qu'il embrasse, constater des faits réels qui rentrent, comme tels, dans le spiritualisme.

Nous admettons donc le spiritualisme comme le seul système raisonnable.

PREMIÈRE PARTIE

L'ART

—

CHAPITRE PREMIER.

EN QUOI L'ART CONSISTE.

SOMMAIRE : *L'art ne consiste pas à reproduire ou à imiter exactement la nature. — Preuve de ce fait tirée de la photographie. — L'art ne consiste pas à reproduire la nature après un choix de formes, ni à embellir la réalité. — D'où résulte cette fausse idée que l'art a l'imitation pour but. — Résultat du matérialisme dans l'art. — Aucun art n'a pour but l'imitation exclusive de la nature. — L'imitation est le fondement du langage de l'art. — Elle n'est jamais qu'un moyen d'expression. — Preuve de ce fait par la poésie, la musique et les arts du dessin. — Preuve par l'impression différente que produisent la nature et l'art. — Rapport de supériorité et d'infériorité entre l'art et la nature. — Du réalisme.*

L'art consiste-t-il à reproduire ou à imiter la nature le plus exactement possible? Non. La reproduction et l'imitation de la nature, dans leur acception la plus large, ne sont que des moyens de l'art dont l'objet le plus immédiat, le but le plus prochain est la réalisation du beau dans l'expression de la pensée par la forme.

L'imitation, même très éloignée de la réalité dans

ses détails, est le plus souvent irréalisable, et ce pour les arts qui se basent le plus sur l'imitation. Aussi ne peut-on sérieusement prétendre que l'art consiste à copier scrupuleusement et avec minutie les différentes parties d'un objet en vue d'en obtenir l'exacte reproduction. Ainsi, par exemple, imiter un homme ou un arbre dans leurs mille détails est impossible, tantôt sous tel rapport, tantôt sous tel autre, d'après la matière dont on dispose. Du reste, cette reproduction ou cette imitation, pût-elle se faire complètement au point de tromper les sens, ne dénoterait que la patience ou l'habileté de l'artisan et la perfection de ses outils; mais, ne possédant ni la vie réelle, ni la vie apparente que l'artiste imprime à ses conceptions, l'œuvre produite serait froide et morte; elle n'aurait pas plus de valeur artistique proprement dite, qu'un moulage sur nature, un automate de cire et autres objets de ce genre.

Imiter directement et mécaniquement la nature, non dans ses détails, mais dans ses masses et leurs effets d'ensemble; reproduire un homme, un paysage, un orage ou n'importe quoi, aussi exactement que possible, sans y ajouter aucune pensée personnelle, aucun sentiment qu'on manifeste au moyen de cet objet quelconque, peut certes prouver une grande habileté, une profonde connaissance du procédé et des lois sur lesquelles il s'appuie; mais ce second mode d'imitation, se rattachant à l'art uniquement par le procédé, n'a guère en soi plus de valeur artistique que le premier. Une copie pareille est une bonne étude pour se familiariser avec les formes de la nature et se les rappeler; pour acquérir une grande facilité dans le rendu exact

et ferme des objets dont on se servira pour exprimer sa pensée; mais la reproduction elle-même n'est pas plus une œuvre d'art qu'une copie d'élève d'après le plâtre ou le modèle vivant.

Si la reproduction exacte de la nature constituait réellement le fond de l'art, la photographie l'emporterait de beaucoup sur d'autres modes d'imitation : le dessin, la gravure, le lavis, et devrait être réputée le premier de tous les arts; elle saisit jusqu'aux moindres linéaments, jusqu'au dernier détail, tout en conservant les effets d'ensemble, chose que les procédés ordinaires ne permettent pas. Supposons qu'on ait une matière suffisamment sensible pour fixer, outre la valeur relative des tons, toutes les couleurs avec leurs teintes réelles; on obtiendrait ainsi la reproduction la plus complète, la plus fidèle possible, et la chambre obscure serait nécessairement l'artiste le plus parfait. Il n'en est rien pourtant : la meilleure photographie ne vaut pas, sous le rapport artistique, le croquis le plus rapidement esquissé dans lequel on ne rencontre aucun trait d'imitation exacte. D'où cela résulte-t-il? La photographie donne l'objet tel qu'il est, sans rien y ajouter, sans en retrancher rien. Elle est donc matériellement vraie, mais, au delà de ce qui est dans l'objet même, elle n'exprime ni idée, ni sentiment. Le modèle possède-t-il quelque perfection, quelque beauté qui nous plaise? sa reproduction exacte pourra nous causer le même plaisir, le même sentiment; mais l'épreuve photographique n'a, en elle-même, ni signification, ni portée artistiques.

Au contraire, un dessin, un croquis, une ébauche, fussent-ils à mille lieues de l'imitation exacte, ont une

valeur artistique incontestable, dès qu'ils expriment une pensée, un sentiment personnels. Aussi une telle œuvre nous intéresse par elle-même, indépendamment de l'objet qu'elle représente et de la façon dont celui-ci est rendu, parce qu'elle nous initie aux aspirations, aux émotions les plus intimes de l'artiste et nous élève avec lui à la contemplation de l'idéal. Ainsi donc, la photographie, simple intermédiaire entre le spectateur et un objet, n'a aucune signification artistique malgré son imitation exacte ; le dessin, intermédiaire entre le spectateur et la pensée de l'artiste, a une haute portée artistique, quelle que soit l'inexactitude de l'imitation.

L'art ne consiste pas non plus dans l'imitation exclusive de la nature après un choix de formes à réunir dans un seul objet. Sans un idéal déterminé, nettement préconçu, auquel on rapporte ces formes, une imitation de la nature par choix de détails ne pourrait aboutir qu'à un monstrueux amalgame, parce qu'on chercherait à réaliser un objet dont on n'a formé ni idée, ni plan, ni rien qui puisse indiquer ce qu'il doit être. Si l'artiste n'avait que des idées vagues et générales qu'il tente de déterminer par un choix de formes, n'ayant pas dans l'esprit une unité nette, il lui serait impossible d'en mettre dans son œuvre. Celle-ci deviendrait au plus une froide exhibition de formes incohérentes qui, dans leur ensemble, ne seraient plus ni imitation de la nature, ni expression de la pensée. Certes, l'homme, voyant dans son intelligence une infinité de types parfaits d'êtres et de choses, peut, s'il veut réaliser ces idéaux, choisir dans la nature les formes correspondant le mieux à sa conception parti-

culière; mais ces formes et leur choix restent absolument subordonnés à la pensée qui seule les motive.

Cependant l'artiste n'en est pas réduit à ne prendre que les types qu'il voit dans la réalité; il peut en créer qui sont même contre nature, l'hermaphrodite et les satyres, par exemple, et qui constituent pourtant de véritables unités vivant de la vie de l'esprit. Il n'est pas astreint à s'en tenir aux seules beautés de la nature; il est capable d'en produire lui-même qui n'ont aucun correspondant dans la réalité, comme le font l'architecte, le poëte et le musicien. En outre, tout en employant des formes choisies dans la nature, il exprime au moyen d'elles ce qui n'est pas dans la réalité, des conceptions purement idéales, comme on en trouve non seulement dans la poésie, mais dans tous les arts. Enfin, une foule d'idées, que l'art traduit parfaitement, n'existent pas comme faits réels et, par conséquent, ne sont susceptibles, d'aucune façon, de se baser, dans leur réalisation artistique, sur une reproduction ou une imitation directe et matérielle de la nature.

L'artiste ne recourt donc pas à l'imitation pour déterminer ses idées, car alors il manquerait de règle pour se guider dans le choix des formes qui leur conviennent. Au contraire, la grande difficulté est de trouver dans la réalité ou de créer soi-même des formes qui rendent l'idéal de la pensée : les statues grecques, les Vierges de Raphaël ne sont pas des types simplement copiés ou résultant de l'agencement de membres empruntés à différents modèles; chacune d'elles est l'expression d'un idéal. Si donc les artistes imitent la nature, c'est uniquement parce que celle-ci,

répondant à leur conception, leur permet de donner une forme à leur pensée.

L'art n'a pas pour but d'enjoliver la nature, de corriger les défauts individuels en vue d'obtenir une forme générale plus agréable ou plus belle, ni de réunir un ensemble de formes brillantes qui séduisent les sens. A ce compte l'art serait bien facile et bien futile. Au lieu de faire un portrait dans lequel on montre l'homme, on redressera ses traits et l'on aura toujours produit un portrait, pourvu qu'on conserve une certaine ressemblance avec le modèle; au lieu d'exprimer la grandeur d'un fait historique et les sentiments profonds qu'il inspire, les idées qu'il éveille, on le représentera pour avoir l'occasion de peindre un beau manteau, une belle tête, un beau torse et d'exhiber des accessoires à effet dans lesquels le sujet se perd; on écrira un poëme, non pour l'expression d'une conception poétique, mais pour le vers, la phrase creuse et ronflante; on composera un opéra, non pour la représentation d'une action idéale, mais pour la roulade, les combinaisons d'harmonie et d'orchestration.

Toute vaine parade n'est que du charlatanisme qui cache la pauvreté d'idées et de sentiments sous de brillants atours; qui, loin de relever l'art, le rabaisse jusqu'au métier, en lui ôtant sa poésie, sa signification, sa portée. Les aspirations de notre âme nous portent toujours vers le meilleur, le plus beau, l'idéal. Ni la nature, ni sa reproduction, ni toutes les richesses dont on revêt un rien ne nous satisfont, parce que nous ne sommes pas seulement matière, mais aussi esprit. L'art doit donc parler à l'âme, l'élever vers cet idéal qu'elle poursuit, vers la perfection qu'elle rêve.

Cette fausse idée, que l'art a pour but la reproduction des formes de la nature, résulte de plusieurs causes. Les apparences montrent que, dans les arts et surtout dans les arts figuratifs, il y a imitation. L'artiste sent bien ou sait qu'elle ne suffit point, et, quoiqu'il prétende imiter la nature et cherche, en effet, à la rendre exactement, il ne la suit réellement que de loin, pour autant qu'elle soit conforme à son idée, à son sentiment, et lui serve à exprimer son idéal. Le vulgaire ne voit que le fait extérieur et ne pénètre pas plus avant; de la ressemblance il conclut à l'imitation directe et ne s'élève pas à la pensée qui la motive et la domine. En outre, le procédé, avec les sciences qui s'y rattachent, est si difficile que l'artiste, toujours en lutte avec la matière pour la soumettre à sa volonté, finit souvent par croire que l'art consiste dans la difficulté vaincue, dans un rendu ferme et vrai. S'il n'a pas un sentiment vif et une forte intelligence, il en vient, d'erreur en erreur, à peindre à la loupe au nom de la vérité.

De faux systèmes de philosophie, un matérialisme plus ou moins avoué ou déguisé, contribuent beaucoup à répandre et à maintenir ce principe erroné. Ne voyant qu'un côté des choses en général et de l'art en particulier, ils prennent un moyen pour le but, le métier pour l'art. Le matérialisme est aussi désastreux pour les arts que pour la morale et les sciences. Considérant nos aspirations les plus élevées comme des songes creux qui nous égarent, il veut nous enchaîner aux sens; ne recherchant dans la nature ni sa haute signification comme expression de la pensée divine, ni sa sublime poésie, il ne voit que des formes dans

ce qu'elles ont de purement matériel. Il nie ainsi la pensée, le sentiment, l'idéal; tue l'inspiration, l'enthousiasme et l'artiste. Celui-ci n'a plus rien à exprimer; il ne doit pas épancher son âme, en faire partager les émotions; les facultés créatrices dont il est doué ne sont que des chimères : tout ce qui lui reste, c'est une certaine disposition plus ou moins bonne pour recevoir les impressions sensibles des choses et les reproduire avec habileté.

Après avoir anéanti l'homme dans ce qu'il a de plus noble et de plus grand, ce système ne peut plus ni comprendre ni expliquer l'objet réel de l'art; il le réduit à une occupation frivole, presque indigne d'un être raisonnable. Vérité matérielle et formes, c'est tout ce que l'art doit rechercher; son but suprême est de tromper les sens par l'apparence, ou du moins de les séduire par l'illusion et l'éclat. Que reste-t-il encore de l'art? La facture et rien que la facture. De tels principes ne peuvent que fausser le goût et amener les résultats les plus désastreux. Heureusement que le sentiment naturel de l'artiste, son goût cultivé le soustraient souvent à l'influence exclusive de ces principes dissolvants et l'empêchent de mettre en pratique ces préceptes, alors même qu'il les fait sonner bien haut; par une heureuse inconséquence, ses œuvres sont en contradiction avec ses paroles : l'art ne peut qu'y gagner.

En effet, quel est l'art dont l'imitation est le but? Ce ne sont certes ni la musique, ni la poésie, ni l'architecture. Si parfois celles-ci puisent dans la nature, c'est avec la plus grande liberté. La peinture, la sculpture et autres arts du dessin recourent plus à l'imitation; mais encore celle-ci ne constitue pas leur but,

puisque, tout en imitant, ils ne prennent, en réalité, des formes de la nature que celles dont ils ont absolument besoin pour s'exprimer. Ces arts, autant que les autres, s'écartent sans cesse de l'imitation exacte et réelle des objets pour atteindre à l'expression de l'idéal.

Dans la plupart des branches de l'art, cette imitation directe ne se fait point et ne peut se faire. Cela est surtout vrai pour les expressions les plus élevées. Que deviendraient la poésie lyrique, l'épopée, la tragédie, si elles étaient réduites à se renfermer dans le cadre de la pure réalité pour la reproduire le plus exactement possible? Où trouverait-on des hommes qui ont les caractères de grandeur que leur donne la poésie? Le drame lyrique, la symphonie existeraient-ils? l'oratorio serait-il possible avec la seule imitation? En supposant qu'on puisse directement reproduire le chant des oiseaux, le bruissement des ondes, le fracas de la tempête, comment exprimerait-on la fougue des passions, la joie, la douleur, les sentiments les plus intimes de l'âme? L'architecture est-elle astreinte à ne prendre ses formes que dans la nature et les matériaux qu'elle lui fournit? Les temples grecs, nos cathédrales gothiques sont-ils des reproductions ornementées d'une hutte de castor, d'une caverne, d'une cabane de sauvage? La sculpture, la peinture, le dessin, arts d'imitation par excellence, ne peuvent-ils nous donner que des copies d'objets réels? S'il s'agit de traduire en sons, en paroles, en couleurs ou en pierres, des choses supérieures à la nature, des idées, des sentiments tirés de la contemplation et de la jouissance de soi-même, ou de ce que l'esprit seul voit et l'âme seule

éprouve, est-ce que la nature matérielle, dans l'imitation exclusive de ses formes, en fournit les moyens? Evidemment non; il y a là, avant tout, la pensée humaine : or, la nature ne contient pas cette pensée; elle n'a même aucun rapport avec celle-ci que pour autant qu'elle en soit l'objet ou une cause d'éveil.

Cependant l'idéal ne peut être frappé de stérilité faute de moyens d'expression. Nous n'avons qu'un mode de communiquer nos pensées et nos émotions, c'est de leur donner une forme sensible qui les rende saisissables pour les autres. Où l'artiste prend-il les formes qui expriment ses idées et ses sentiments? Il les cherche en lui-même ou dans la nature, les crée ou les produit par imitation. Selon la matière dont il dispose, il recourt tantôt à l'un, tantôt à l'autre mode, tantôt les emploie tous les deux : ainsi la musique et l'architecture créent plutôt les formes dont elles se servent; la peinture, la sculpture, le dessin les imitent; la poésie les crée ou les imite d'après l'expression qu'elle veut atteindre.

On peut même dire que généralement, dans la création de la forme, l'art s'appuie toujours, en quelque manière, sur une imitation plus ou moins éloignée de la nature, en procédant par analogie pour atteindre à une expression compréhensible de l'idéal. En effet, la forme abstraite géométrique, ne signifiant qu'elle-même, est, comme symbole de la pensée, d'un usage excessivement restreint dans l'art et ne peut guère servir que de base fondamentale ou de terme de comparaison aux formes infiniment combinées des êtres et des choses dont se servent les arts du dessin. La nature, au contraire, par son charme, sa beauté et sa

splendeur, par ses imperfections et ses misères même, inspire des idées poétiques grandes ou tendres, mélancoliques, joyeuses ou sévères, dont l'expression la plus saisissante et la plus complète s'obtient le mieux par l'imitation des objets qui les provoquent. En outre, dans la réalité, les sentiments ont leur expression spontanée; la plupart des idées susceptibles d'une expression artistique y offrent une réalisation plus ou moins complète qui aide et guide l'artiste dans le rendu de sa pensée; même les idées les plus abstraites y trouvent des types plus ou moins correspondants ou des éléments typiques qui permettent de les réaliser par une combinaison idéale de formes empruntées à la nature.

L'art peut donc recourir à celle-ci non seulement pour chercher dans l'imitation des formes matérielles un mode d'expression, mais encore pour s'élever par elle à l'idéal et pour découvrir, dans la réalité même, des objets ou des faits qui concordent avec la pensée et soient capables de la manifester. Comme elle fournit ainsi les moyens de créer une infinité d'êtres, d'objets et d'actions susceptibles de devenir le symbole de la pensée, la nature, soit qu'elle serve uniquement de modèle aux créations artistiques, soit que l'art s'inspire directement d'elle et l'imite en lui imprimant le cachet de l'idéal qu'elle a éveillé, la nature est la source intarissable où l'art doit puiser sans cesse pour rester dans le vrai et ne pas tomber dans un rendu conventionnel sans caractère. Aussi, dans la plupart des œuvres d'art, il y a imitation, parce que c'est le moyen le plus simple et le plus clair de s'exprimer et de s'entendre.

L'imitation de la nature est donc le fondement du langage, de l'expression de l'art et surtout des arts figuratifs, parmi lesquels, en première ligne, le dessin, la peinture, la sculpture, en ce sens que, aucune composition, aucune représentation artistique n'étant possibles sans des formes déterminées, l'artiste cherche, dans la réalité, le rapport entre la forme des êtres et leurs essences, leur but, leurs sentiments, leurs actions; éprouve et étudie l'influence de ces formes sur l'intelligence et la sensibilité; se base ensuite sur ces harmonies soit pour former par analogie les êtres et les choses qu'il crée dans sa pensée, soit pour exprimer directement, par la nature même, les modifications que la vue d'un objet réel ou imaginaire, matériel ou moral, a produites en son âme.

Mais, dans aucun art, l'imitation n'est employée pour elle-même : elle n'est et ne peut jamais être qu'un moyen d'expression. Aussi ne consiste-t-elle pas dans une reproduction embellie ou non de la réalité, prise individuellement ou collectivement; c'est une imitation faite d'en haut, qui domine les formes purement matérielles, s'élève aux harmonies de la nature et crée un monde idéal où elle puise les formes nécessaires pour exprimer la pensée. En imitant la réalité, même le plus directement possible, l'art cherche, non à la remplacer, ni à l'enjoliver, mais à la rendre plus expressive. La nature par elle-même impressionne, parce que, étant aussi une réalisation de l'idéal, elle éveille l'âme à la contemplation de celui-ci et fait naître une infinité de pensées et d'émotions. En nous élevant à l'idéal, elle revêt, dans la pensée, une vie nouvelle, une forme plus harmonieuse, une expression plus pro-

fonde, une unité plus puissante. Ce que voit, ce que veut alors l'artiste, ce n'est plus l'objet qui l'a impressionné, c'est son idéal incomparablement supérieur à toute réalité. En s'efforçant de réaliser sa création, il imite, mais il est évident qu'il ne peut chercher, dans cette imitation, que la simple expression de sa pensée. S'il n'avait en vue que la reproduction d'un objet réel, pourquoi ces tâtonnements, cette lutte pénible parfois, avant d'arrêter une forme définitive? Ce n'est pas pour atteindre à une exactitude plus grande dans le rendu matériel de la forme que l'artiste fait, défait, refait son œuvre; c'est parce qu'elle ne répond pas à l'idéal qu'il crée dans son esprit.

Au point de vue de l'art, la puissance expressive de la nature, dans son imitation, résulte donc exclusivement du sens que l'artiste y attache d'après l'impression qu'elle a produite sur son âme. Aussi ne s'astreint-il pas à une reproduction vulgaire, minutieuse, mesquine, à une copie servile et banale; après avoir constaté dans les êtres et les objets le rapport de leurs formes avec leur but, leur caractère essentiel et individuel, il imprime à la nature qui lui sert de modèle le cachet dont l'a empreinte sa pensée, soit pour nous rendre plus sensibles à la beauté poétique qu'il a saisie dans la réalité, soit pour élever notre intelligence et notre cœur aux grandes idées, aux nobles sentiments auxquels elle prête ses charmes pour les mettre plus à notre portée et nous subjuguer par leurs attraits.

En poésie, cela n'offre pas l'ombre d'un doute, et l'imitation de la nature y remplit un rôle si peu considérable qu'à tout instant, au lieu de peindre ce qui est l'objet de son tableau, le poëte recourt à des méta-

phores, à des images qui, prises à la lettre, c'est-à-dire comme imitation exacte, constitueraient des monstruosités affreuses ou ridicules. Ce n'est donc pas la réalité qu'il veut reproduire ; son seul but est d'exprimer complètement sa pensée, et, pour parvenir à sa fin, il se sert de tout objet, de toute forme qui lui semble le plus répondre et convenir à cette expression.

En musique il en est de même. Prenons par exemple pour thème un orage, sujet susceptible d'être traité par imitation directe ou par transformation. Supposons que le compositeur puisse donner matériellement tout le bruit de l'orage, y aura-t-il de l'art dans ce fatras? Si l'imitation est plus exacte, l'effet sera-t-il plus juste, le sentiment plus profond, l'impression plus grande? Il s'en faut de beaucoup; plus les moyens sont éloignés de cette reproduction directe, grossière et banale , plus l'art est grand; parce qu'en musique, comme en poésie, il s'agit infiniment moins de produire sur les sens l'effet matériel d'un orage, d'une bataille ou d'un autre objet quelconque, que d'exprimer leur effet suprasensible sur l'âme.

Bien que, dans les arts du dessin, l'imitation de la nature joue un rôle plus marqué, elle dépend entièrement de la pensée , tout autant que dans la poésie et la musique. Prenons, comme premier exemple, le paysage qui se base immédiatement sur l'imitation. Suffit-il de reproduire exactement, par détails ou par masses, le site qu'on a sous les yeux? Non. On imite la nature, non dans ce qu'elle offre de palpable et de matériel, mais dans ce qui en elle frappe, émeut, séduit. Il s'agit donc pour l'artiste d'en sentir le charme, la mélancolie, la grandeur; d'être touché en contemplant l'impo-

sant spectacle de son calme majestueux, de ses terribles commotions; de saisir vivement ce qui impressionne, afin de pouvoir le mettre en évidence et le faire valoir pour exprimer et imprimer ainsi plus fortement le sentiment contenu dans l'objet et l'impression que celui-ci a produite.

De là résulte ce fait d'expérience journalière : alors même qu'il imite directement, l'artiste ne cherchant qu'à exprimer sa pensée, son idéal, néglige tout ce qui, dans la nature, ne concourt pas directement à cette expression, et écarte l'infinité de détails qui, loin de rendre sa pensée plus claire ou plus complète, viendraient l'amoindrir en la noyant dans des accessoires superflus. Ainsi s'explique encore comment un paysagiste, reproduisant deux fois le même site, le rend de deux façons différentes, parce que, chaque fois, il reçoit une impression autre et se trouve frappé d'une qualité, d'une expression nouvelle de l'objet; et comment cent peintres, reproduisant simultanément le même site, le font de cent manières diverses, parce que chacun d'eux, selon son caractère et la situation actuelle de son âme, est frappé d'une qualité, d'une expression particulière, et éprouve une émotion en rapport avec ses dispositions morales.

Prenons, comme second exemple, la peinture d'animaux. L'artiste reproduit-il cette vache déterminée de la même façon que le ferait la photographie? Certes non. Quand même il copierait ce qui est matériel dans son modèle, il devrait en outre lui donner une allure, une physionomie, une expression, sinon il peindrait une étude et non un tableau. Et en supposant que l'animal ait actuellement l'allure, la physionomie, l'ex-

pression qu'il lui veut, il y ajoute encore quelque chose qui vienne de sa pensée : il fait, comme le paysagiste, ressortir le caractère qui, dans cette vache ou même dans une autre, l'a frappé le plus, et l'impression poétique qu'il en a reçue. Cependant il recourt au modèle qui se trouve sous ses yeux, pour avoir un point de comparaison dans la nature ; pour ne pas s'exposer, d'un côté, à se tromper quant aux formes, aux proportions ou à d'autres détails, et, d'un autre côté, à tomber dans le rendu conventionnel; mais non pour en faire l'unique et l'exclusif objet d'une reproduction servile. Et ainsi un animal couché dans l'herbe, sujet qui dans la réalité est bien vulgaire, devient pour le peintre artiste l'occasion d'un chef-d'œuvre, non parce qu'il a réussi à reproduire heureusement la bête, mais parce qu'il s'en sert, comme peut-être il se serait servi de tout autre objet, pour exprimer un sentiment ou une idée poétique.

Ce qui vient de se dire du paysage et de la peinture d'animaux peut s'appliquer également à la peinture de fleurs, de fruits, et en général, à toutes les branches qui se basent directement sur l'imitation. S'il en est ainsi, il est évident qu'il doit en être de même, à plus forte raison, pour les genres dans lesquels l'imitation intervient exclusivement pour conserver le vrai dans la forme extérieure.

Ce qui prouve encore que l'art n'a pas pour but l'imitation pure et simple de la nature, c'est qu'il produit en nous une impression toute différente de celle que donne la réalité même. En idéalisant les choses les plus vulgaires, l'art peut nous émouvoir, nous séduire, nous captiver, nous attacher plus que ces choses et

même d'autres ou plus grandes ou plus graves dans toute leur réalité. Prenons comme exemple ces petits savoyards qu'on voit si souvent dans les grandes villes. La multitude passe indifférente devant ces malheureux qui s'égosillent et font des cabrioles pour attraper quelques sous; leurs sales haillons, leurs cheveux en désordre inspirent à la plupart du dégoût. Voilà l'effet de la nature. Si un artiste de cœur prend pour sujet de son œuvre un pareil enfant, ayant la douleur, la misère peintes sur le visage; souriant à travers ses larmes avec une indicible expression, pour obtenir une aumône ; on s'arrête, on admire, on sent, et peut-être une larme d'émotion viendra mouiller la paupière de celui qui, tout à l'heure, a chassé loin de lui le pauvre garçon, modèle du tableau. Voilà l'effet de l'art.

En outre, l'art rend supportables, attrayantes même, des choses qui, dans la réalité, inspireraient le dégoût et l'aversion. Dans le drame, l'épopée, le roman, les tableaux , les sculptures, nous assistons à des luttes sanglantes; nous avons sous les yeux des objets, des êtres hideux, repoussants; nous voyons le mal physique et moral; et cependant ces objets nous intéressent et nous attirent. Ce n'est pas parce que nous savons que ces malheureux ne sont que des fictions et ces monstres des êtres sans existence; mais parce que les œuvres d'art, par leur conception et le développement de la pensée qui les motive, éveillent les facultés de notre âme et nous émeuvent. Nous jouissons de l'épanouissement de notre être; nos sentiments sont d'autant plus vivaces que, la crainte d'un danger ou d'un mal réel ne nous préoccupant point, nous restons dans la possession pleine et entière de nous-même. Que, par un procédé

quelconque, on fasse en sorte que l'œuvre trompe les sens et paraisse la réalité, celui qui connaît le procédé hausse les épaules et rit; celui qui l'ignore se révolte et proteste.

Enfin, tandis que l'art se trouve le plus souvent dans l'impossibilité de reproduire la nature, il peut toujours exprimer la pensée, avec une telle force que même un simple croquis, une esquisse, une ébauche la font resplendir dans tout son éclat, sans la présence d'aucun élément autre que les formes les plus essentielles à l'expression.

Sous quelque point de vue qu'on l'envisage, l'art ne peut donc avoir pour but de réaliser dans ses productions, poésie, monument, sculpture, tableau, symphonie, la pure reproduction ou l'imitation servile de la nature, mais ce qui est dans la pensée et dans le cœur, alors même que l'artiste reproduit l'objet qu'il a sous les yeux.

L'art est-il donc supérieur à la nature? Ainsi présentée, cette question n'a pas de sens : l'art est créateur, la nature est créature; ces deux objets sont essentiellement différents : l'un est cause de certains effets, l'autre est l'effet d'une cause supérieure.

Les œuvres de l'art sont-elles supérieures à ce qui leur correspond dans la nature? Oui et non. Elles y sont inférieures, parce que l'artiste ne donne pas à ses créations une substantialité réelle, mais seulement une vie apparente; que ses productions ne sont que l'expression de la pensée humaine, tandis que le monde est l'expression de la pensée divine, et que l'art doit, le plus souvent, emprunter ses formes à la nature, comme à son modèle. Elles sont toujours inférieures à la réa-

lité quand l'artiste, au lieu de chercher dans l'imitation des objets naturels un moyen d'expression de la pensée, s'impose comme but de reproduire simplement ces formes. Elles sont, en tant qu'expression de l'idéal, égales et souvent supérieures à la nature, parce que celle-ci n'exprime l'idéal que dans son intégrité originelle et dans un certain ensemble qui peuvent nous échapper, tandis que l'art, inspiré directement de l'idéal, réunit les beautés éparses dans le monde, les concentre et leur donne une portée, une signification plus haute. Elles sont supérieures à la nature, parce que l'art, au moyen de l'objet parfois le plus insignifiant, réalise un idéal de la pensée et fait de sa création un être doué d'une vie et d'une beauté qui lui sont propres ; et parce que, tout en se servant de formes empruntées à la réalité matérielle, il exprime directement ce qui est au-dessus et en dehors d'elle, les idées les plus hautes, les sentiments les plus élevés, le monde de l'intelligence et de la pensée.

Ce premier principe admis que l'art a pour but immédiat, non l'imitation directe de la nature, mais l'expression de la pensée par la forme, avec l'imitation pour moyen, il devient assez facile de déterminer le rôle que celle-ci peut remplir. Le réalisme est possible quant au fond et quant à la forme : lorsqu'on prend dans la réalité un fait qui rende la pensée qu'on veut exprimer, et lorsque, dans le rendu des formes par lesquelles on s'exprime, on recherche l'imitation la plus exacte possible des êtres et des choses.

L'art peut et doit même employer, comme moyens d'expression, toutes les ressources que lui fournissent la nature et les sciences. Si le matérialisme consé-

quent entraîne la ruine de l'art en le réduisant au faire, au métier, un réalisme intelligent et délicat, au service de la pensée, est un des moyens les plus puissants pour produire tous les effets voulus d'impression et d'expression. Ce n'est donc pas le principe réaliste qui est faux ou mauvais, c'est son exclusivisme étroit et l'abus qu'on en fait. S'il reste dans sa sphère d'action, il augmente souvent le charme et la force d'expression de l'art, excite l'intérêt et agrandit l'impression; mais s'il prétend être l'unique raison et le but exclusif des créations artistiques, il devient du matérialisme qui anéantit l'art dans son essence.

Le réalisme dans les idées est donc admissible, s'il concourt à exprimer une pensée personnelle, et l'artiste est libre de puiser à la réalité, si son objet le comporte, pourvu qu'il n'exclue pas, au nom d'un réalisme faux, étroit et grossier, l'intelligence et le sentiment de leur action nécessaire, qu'il ne refuse pas aux facultés les plus hautes l'intervention, l'influence qu'elles doivent exercer; pourvu que, sous prétexte de vérité, il ne fasse pas des arts un dépôt d'archives, un salon archéologique, un cabinet de savant; qu'il n'aille pas puiser dans la nature ou dans l'histoire tout justement ce qui est dépourvu de noblesse et d'élévation, pour tomber dans le vulgaire, et le repoussant.

Le réalisme dans la forme et le rendu est excellent, pourvu qu'il se borne à conserver la vérité de l'expression par le faire; que, sous prétexte d'imiter la réalité, on ne tue pas la pensée et le sentiment; qu'on tienne compte des principes absolus, supérieurs à l'art et à

toutes ses manières de procéder; qu'on ne choisisse pas précisément les formes les plus grossières, les traits les plus laids, les types les plus ignobles.

Savoir imiter la nature au point de donner à son œuvre une apparence, une activité, une vie telles qu'on la dirait la réalité même, n'est pas un défaut; la grande faute est de ne voir dans l'art que ce seul côté, de nier les autres et de travailler en conséquence.

CHAPITRE II.

SOURCE ET OBJET DE L'ART.

SOMMAIRE : *L'idéal. — Ses caractères. — L'idéal est l'objet de l'intelligence et du sentiment. — Il est la mesure de nos jugements portés sur la nature et nos propres conceptions. — L'âme veut fixer les beautés qu'elle conçoit. — Premier but de l'art. — Étendue du domaine de l'art. — L'idéal revêt dans chaque homme un caractère particulier, et, transformant tout à son image, il est la source de l'interprétation de la nature. — Où l'intelligence trouve la forme dont elle doit revêtir ses conceptions idéales. — Idéal de la pensée et idéal de la forme, leur rapport et leur valeur relative. — Forme idéale sans idéal de la pensée. — Le matérialisme nie l'idéal; ce qui en résulte. — Rôle de l'artiste dans l'élaboration de son œuvre.*

Pour découvrir le véritable but de l'art, on n'a qu'à chercher en soi-même quelle en est la source. L'homme est composé de deux individualités essentiellement différentes qui, dans leur union intime, constituent sa personnalité actuelle. Chacune de ces individualités a son domaine propre : le corps, par les organes des sens, est en rapport avec la matière et ses phénomènes; l'âme, par ses facultés, est en relation avec elle-même, avec le monde des idées et, par l'intermédiaire du corps, avec le monde matériel.

L'âme, douée d'intelligence et de raison, peut connaître les objets réels qui existent dans la nature;

s'élever à leur type parfait; individualiser celui-ci d'une infinité de façons différentes, en le déterminant par des propriétés particulières; et créer, de cette manière, une infinité d'êtres et d'objets qui, dans la réalité, ont ou n'ont pas de correspondants. En outre, l'esprit conçoit pour toutes ces individualités une vie, une action, un développement idéal en rapport avec le caractère de chacune d'elles et le milieu idéal dans lequel il la fait agir. Ainsi, étant donné l'homme, nous pouvons concevoir le type général et parfait de l'être humain; individualiser ce type à l'infini d'après la prédominance des caractères spéciaux que nous lui donnons, et créer, de cette façon, des individualités de toutes sortes et même des types abstraits; combiner à des degrés infinis le type humain avec d'autres et revêtir ces créations d'une individualité propre; concevoir des actions, soit dans le monde réel, soit dans le monde idéal, en rapport avec la nature de ces êtres de la pensée.

Bien que ces idéaux n'aient pas de subsistance en dehors de l'intelligence qui les conçoit, ce ne sont pas des créations purement arbitraires de l'imagination ou de la fantaisie; ils ont pour l'esprit une certaine réalité, parce qu'ils donnent, dans la pensée, l'existence et le développement des êtres et de leurs caractères ou qualités. Ils sont supérieurs à la réalité, parce que notre aspiration vers le meilleur, le parfait, nous en fait écarter les imperfections que nous voyons dans la nature où aucun être, soit par sa propre opération, soit par des causes externes, ne réalise, ni dans sa constitution, ni dans son action, la perfection dont il est susceptible et que conçoit l'intelligence.

Comme l'idéal ne réside pas dans les objets qui en éveillent en nous la conception, mais dans notre esprit même, à mesure que l'intelligence se cultive, que le sentiment s'épure, que l'âme s'habitue à vivre dans le monde de la pensée, il se dégage, se perçoit mieux, s'élève sans cesse pour se rapprocher de son dernier terme, la suprême perfection.

Les idéaux, en tant qu'intelligibles, dont nous pouvons acquérir une connaissance réfléchie ou philosophique, sont spécialement du domaine de l'intelligence. Mais nos facultés n'opèrent jamais les unes indépendamment des autres. Notre esprit ne peut s'occuper d'un objet sensible, du développement d'une pensée, de la formation d'un idéal, sans que l'être ou la chose opère sur le sentiment, nous attire ou nous repousse; les jugements mêmes que nous portons produisent une impression agréable ou désagréable.

Quoique le sentiment puisse errer, et que l'inclination ou la répulsion que nous éprouvons pour une chose ne soit pas toujours proportionnée à la valeur réelle de celle-ci, l'âme est pourtant toujours impressionnée d'après la nature même de son objet. Plus cet objet est parfait, plus la jouissance qu'il donne est vive et agréable, plus l'amour que nous sentons pour lui est profond. Si, au contraire, il s'écarte de la perfection, le sentiment est tout aussi vif dans le sens opposé. De même que, dans la pensée, il y a entre les idées un lien direct et nécessaire, quoique celui-ci puisse nous échapper, de même il y a une relation constante entre les idées et les sentiments, en sorte que chaque idée, qu'elle nous vienne de nous ou du dehors, correspond à un sentiment, quelque vague qu'il soit en certaines circonstances.

L'idéal exerce sur nous un attrait irrésistible. Les passions, les préoccupations de la vie matérielle peuvent bien détourner notre âme de ses aspirations vers l'infini; mais lorsqu'elle est seule avec elle-même, en face de la nature ou de sa propre pensée, elle se plonge dans une douce rêverie qui l'élève au-dessus de la réalité et lui fait éprouver des jouissances mille fois plus délicieuses que tous les plaisirs de la terre. Née pour une destinée supérieure aux misères, aux intérêts souvent mesquins de la vie, l'âme ne trouve du calme, du bonheur réel et complet que dans sa communication avec l'idéal. Les beautés répandues dans la nature ne la satisfont pas, car, en comparaison des beautés, des perfections qu'elle saisit en elle-même, tout n'est qu'imperfection: le soleil porte ses taches, le caractère le plus noble a ses faiblesses et ses défaillances. L'idéal seul est parfait, lui seul peut contenter notre désir de perfection.

Cependant la nature nous plaît, nous attire, nous enchante, parce que la vue des objets réels éveille les idées qui leur correspondent, et que la contemplation des beautés périssables nous procure la possession et la jouissance de celles qui ne passent point. A travers les formes de la nature et les fantômes de l'imagination, nous cherchons à saisir un rayon de l'idéal que l'âme n'est pas assez puissante pour contempler toujours en elle-même; nous aspirons vers la perfection que nous voyons partout amoindrie ou détruite, et dont l'intégrité n'existe que dans l'intelligence. Concevant pour les êtres des caractères de beauté, de justice, de bonté, de vérité, de grandeur, supérieurs à ce que nous trouvons dans la réalité, nous voulons rétablir

cette harmonie sublime, donner à chaque être les perfections que nous voyons appartenir à son idéal ; réaliser, dans le monde moral et matériel, les qualités les plus parfaites, les rapports les plus élevés, et atteindre à cette perfection, à cette beauté que l'esprit contemple en lui-même et ne retrouve ni dans la nature, ni dans les actions des hommes.

L'idéal, que nous saisissons et déterminons plus ou moins d'après la force et la hauteur de notre intelligence, est le terme suprême de comparaison auquel nous rapportons les objets réels et nos propres conceptions. Quand même l'idéal particulier que nous concevons, n'aurait pu se former sans l'étude approfondie de la nature, nous jugeons d'après lui la nature elle-même, nous en redressons les défaûts pour rétablir en elle l'harmonie que nous découvrons dans la pensée. Concevant ce qui est le plus parfait dans chaque genre, nous voyons, dans l'infinité des combinaisons possibles entre les qualités et dans l'infinité des faits possibles, des actions et des rapports plus parfaits que dans la réalité. En spécialisant ainsi l'idéal, nous transformons l'homme et le monde ; nous choisissons dans la nature ou nous créons les formes les plus belles, les plus harmonieuses, les plus caractéristiques, pour en revêtir notre conception, et, inspirés par le sentiment d'amour qu'excite la perfection même et la beauté de cet objet, nous concentrons encore ces formes pour les rendre plus expressives. Tous les matériaux que fournissent la nature, l'intelligence et l'imagination, sont au service de la pensée ; et, alors même que l'idéal a été tiré de la réalité et que nous tendons à imiter celle-ci, nous concevons

réellement un objet qui n'est pas dans le monde et n'imite rien autre que notre idéal. Ainsi, nous pouvons réaliser des êtres, des objets et des actions, inférieurs à la nature sous le rapport de la réalité, de la vie ou de l'individualité substantielle, mais supérieurs à elle sous le rapport de la beauté et de la perfection intellectuelle et morale que la pensée leur imprime.

Cependant l'âme attirée sans cesse vers la terre par le corps qui la distrait, éblouie par les splendeurs qui l'inondent, ne peut longtemps se maintenir dans le monde de l'idéal. Pourtant, subjuguée par leur attrait, elle aspire, avec ardeur et enthousiasme, vers ces beautés supérieures; elle désire posséder ces objets de son amour et réitérer les jouissances qu'ils lui procurent. Notre désir de possession et de jouissance nous pousse donc à donner une existence permanente aux idéaux que nous avons conçus; à fixer la beauté dont nous avons revêtu ces êtres de la pensée et à poursuivre, dans la réalisation de nos créations, la plus haute perfection possible.

Active de sa nature, douée des facultés nécessaires pour produire, l'âme trouve le plus grand bonheur à exercer son activité, en augmentant son propre être par l'agrandissement de sa sphère d'intelligence et d'amour; à manifester son opération, en donnant l'existence à ses conceptions qui l'enthousiasment, et en imprimant, dans ces objets, le sentiment qu'elle veut épancher et répandre autour d'elle. Ce désir de jouissance, malgré son but intéressé, n'est pas égoïste : les sentiments élevés que font naître le beau, le vrai et le bien, sont essentiellement expansifs; si l'âme cherche à conserver et à réitérer pour elle-même les jouissances

qu'elle tire de ses propres conceptions, elle veut aussi les transmettre, les communiquer aux autres et les partager avec eux.

Comment communiquer aux hommes l'idéal que nous concevons? Comment leur faire partager les émotions intimes qu'il nous donne? Comment rendre permanents jusqu'aux détails les plus fugitifs de nos créations? Par l'art qui, en imprimant à la matière la forme dont l'âme revêt son idéal, parvient à exprimer même les nuances les plus délicates de la pensée et du sentiment. Le premier but de l'art est donc l'expression de la pensée par la forme ou la manifestation sensible de l'idéal.

Le domaine de l'art ne se borne pas à la réalisation extérieure de types ou modèles parfaits d'êtres et de choses saisis par l'intelligence, il embrasse toutes les déterminations possibles de l'idéal, constituant des individualités douées d'une vie spirituelle, types intelligibles d'êtres possibles ou réels, pour chacun desquels l'esprit conçoit une action, un développement conformes à leur nature; il comprend ainsi le monde entier de la pensée, saisi à la fois par l'intelligence et le sentiment. Un objet quelconque, puisé en nous-mêmes ou dans la réalité, peut nous élever à l'idéal, donner lieu à une conception déterminée de notre intelligence et devenir ainsi l'occasion d'une création idéale susceptible d'une réalisation artistique. Les idées et les sentiments; la nature dans un immense ensemble ou ses infinis détails; l'homme, son histoire, ses croyances, ses actions, ses vertus, ses travers et ses vices; une simple chose rencontrée par hasard, tout impressionne l'âme qui dispose de la nature en-

tière et de ses propres facultés pour réaliser des objets au moyen desquels elle exprime et imprime les idées et les sentiments dont elle charge l'art d'être l'interprète.

Comme chacun ne conçoit l'idéal que d'une certaine manière, jusqu'à un certain point; ne le développe, le spécialise, le détermine que d'après sa conception et ne transmet ainsi que sa propre idée, son propre sentiment, l'idéal se modifie d'après la force et la culture de l'intelligence, le caractère, l'éducation, en un mot, d'après toutes les influences internes ou externes qui puissent agir sur le principe intellectuel et moral. Ainsi il revêt dans tout homme un caractère particulier en rapport avec les tendances, les idées et les sentiments individuels. Et, comme les époques et les nations, de même que les personnes, ont chacune leur caractère propre, leurs tendances, leur but; que pour les sociétés, de même que pour les individus, la perfection idéale à atteindre et à réaliser dépend du courant des idées, qui résultent de la religion, de la philosophie, du degré de civilisation, de la culture intellectuelle et morale, des passions, de la race même et du climat, et qu'ainsi l'individu réagit sur sa nation et sur son siècle, comme son siècle et sa nation réagissent sur lui, un idéal déterminé, incomplètement conçu peut-être par la première intelligence qui l'a créé, se développe, se transforme, se perfectionne, grandit, décline d'après les temps, les lieux, les individus; et, aux diverses époques, dans les différents pays, chez chaque artiste en particulier, prend un caractère spécial, tout en restant constamment l'expression d'un type toujours le même, mais autrement compris selon les idées et les sentiments propres à chacun d'eux.

Voilà pourquoi l'art, qui, à toutes les époques, a emprunté ses formes extérieures plus ou moins directement à la nature, imprime partout et toujours à cette imitation des caractères distinctifs qui révèlent l'individu ainsi que l'école, l'époque et le pays auxquels il appartient; parce que chacun, dans l'emploi des formes qu'il puise dans la réalité, cherche non à copier celle-ci, mais à exprimer par elles l'idéal tel que lui-même le conçoit, le sent et le détermine.

Ainsi le progrès et le recul de la civilisation se reflètent toujours dans l'art; parce que le degré de civilisation réelle des peuples, qui dépend moins de leur bien-être matériel et de leurs richesses que de leur développement intellectuel et moral, est en rapport direct avec la perception plus ou moins parfaite, surtout dans son application spéciale à l'homme, de l'idéal dont l'art est la manifestation directe faite par l'homme lui-même. D'un côté, la civilisation, le progrès modifient l'art et l'élèvent, et, de l'autre côté, celui-ci contribue au développement de la civilisation et du progrès, en révélant aux masses l'idéal vers lequel on doit tendre.

L'artiste transforme nécessairement tous les éléments d'expression dont il dispose, en vue de réaliser son idéal particulier, parce que celui-ci, eût-il été conçu à l'occasion de l'étude ou de la contemplation de la nature, est, non en celle-ci, mais dans la pensée. De là résulte l'infinité de manières de rendu, de composition, de style, de conception, qui distinguent les artistes, alors même qu'ils traitent un sujet identique et semblent opérer sur les mêmes données. Ainsi s'explique le changement soudain ou la modifi-

cation lente de conception, de style, de composition, de rendu qui se manifeste dans un même artiste et donne lieu à ses différentes manières de faire, par suite d'une perception autre de l'idéal ou d'un changement dans ses tendances intellectuelles et morales.

Ce principe détermine aussi le rôle que l'imitation joue dans l'art. L'artiste a-t-il conçu son idéal dans la contemplation du riche domaine de la pensée? enthousiaste de sa création, il puise dans son esprit et dans la réalité tous les éléments capables de l'exprimer; fait, défait, refait son œuvre jusqu'à ce qu'elle traduise son idée et son sentiment. Trouve-t-il dans la nature un objet qui corresponde à son idéal ou soit plus beau que lui? il s'enthousiasme de la réalité, tâche de l'imiter en lui imprimant le cachet de sa pensée, c'est-à-dire, en faisant valoir ce qui est conforme à son idéal ou le surpasse. Dans l'un et dans l'autre cas, c'est toujours l'idéal que l'artiste tend à exprimer, bien que, dans le premier, il cherche plutôt à réaliser directement l'idéal lui-même et, dans le second, à rendre les sentiments éprouvés et les pensées formées à l'occasion d'un objet extérieur, par l'imitation expressive duquel il veut conserver les beautés qu'il y a découvertes, ainsi que les idées et les sentiments que celles-ci ont fait naître.

L'artiste interprète donc la nature, car il n'imite en elle que les traits les plus caractéristiques et ceux précisément qui l'ont frappé, et, de cette manière, il transforme un objet réel en une pensée poétique; cette interprétation n'est ainsi rien autre que l'expression, au moyen des formes empruntées au monde réel, de l'idéal qu'il s'est formé de la réalité même. Si, au con-

traire, il se contentait de reproduire, sans interprétation personnelle, la nature qui l'a impressionné, il exécuterait certes une œuvre capable de conserver le souvenir des beautés naturelles, ainsi que le fait la photographie; mais comme ce serait un ouvrage d'habileté et non une création proprement dite de l'esprit, l'auteur serait le premier à se trouver mécontent de sa propre production, insignifiante au point de vue de sa pensée.

L'influence constante et prépondérante de l'idéal, dans la pensée et le sentiment personnels, imprime à une œuvre d'art cette puissante unité d'idée, de sentiment et d'expression qui n'en fait pas seulement un tout dont les parties tiennent ensemble et sont subordonnées les unes aux autres, mais, pour ainsi dire, un être vivant, animé de toute la vie de la pensée et du sentiment. Tandis que, si l'art veut marcher sans idéal, dans le terre à terre de l'imitation, du vulgaire ou de l'excentrique, ses œuvres sont toujours vides et pauvres, souvent remplies de niaiseries. Alors il se jette dans les petits genres, les petites choses; il vise aux énigmes du gribouillage, au charlatanisme, au mauvais, au pire, au détestable et, de degré en degré, voit ses adeptes descendre aux dernières folies.

Pour être réalisable par l'art et devenir ainsi saisissable aux autres, l'idéal de la pensée doit revêtir une forme et se développer dans une action, toutes deux conformes à son caractère propre. Ainsi, on crée dans la pensée un idéal, Achille, auquel on donne toutes les qualités nécessaires pour en faire un héros; cette conception est encore incomplète; il faut que cette individualité soit incarnée dans un corps aux formes

nettement déterminées et qu'elle se trouve en une ou plusieurs situations, de manière que les caractères dont on l'a douée puissent se manifester. Et, non seulement les types des êtres individuels comme Achille, mais les types les plus abstraits, tirés des idées de grâce, de force et autres, que l'esprit conçoit comme l'essence de son idéal particulier, doivent prendre une forme sensible. Cette forme et cette action déterminée, que le rôle de l'art est de réaliser dans la plus grande perfection possible, ressortent de l'imagination, aidée et guidée par l'intelligence, excitée et vivifiée par le sentiment.

Où les trouve-t-elle? Dans la nature qui lui sert d'exemplaire. En effet, si, à la lumière de l'idéal, nous supprimons dans l'individu réel ses défauts, nous en obtenons la forme idéale individuelle; si nous faisons abstraction de toutes ses propriétés individuelles, nous arrivons à la forme idéale de son espèce, et ainsi de même pour le genre. Dans cette opération analytique, l'intelligence constate le rapport qui existe entre les propriétés physiques et morales des êtres, entre leurs caractères et leurs formes; la manifestation extérieure de leur opération intérieure; l'expression sensible de la vie, des passions, de la volonté; les modifications que l'activité intellectuelle, morale et physique imprime à la forme, etc. Ainsi nous saisissons les rapports entre les diverses formes et les différentes qualités, les actions ou les modifications qu'elles réalisent ou expriment, et, dans l'élaboration complète de notre pensée, nous revêtons notre idéal des formes reconnues aptes à l'expression de tel ou tel caractère dont nous le douons, de telle ou telle action que nous

lui supposons. En transformant la nature d'après notre idéal, nous créons des formes nouvelles, des images plus parfaites, des accents plus expressifs, un ensemble plus simple et d'autant plus significatif que nous concentrons et mettons en évidence les propriétés les plus saillantes. Ainsi aidée de la nature et de l'imagination, l'intelligence saisit la perfection absolue de la forme dans les êtres connus, et, étant donnée l'observation judicieuse des divers rapports réalisés dans la nature, détermine la forme parfaite des idéaux qu'elle conçoit, quand bien même ceux-ci n'auraient pas de correspondant dans la réalité.

De même, nous voyons dans le monde une infinité d'actions et de situations; l'imagination, excitée par le sentiment, vient en aide à l'intelligence pour créer des situations plus intéressantes, des actions plus grandes et plus nobles. D'après l'idéal conçu, nous modifions la réalité, nous en concentrons les effets d'expression, nous y appliquons plus directement le beau, le vrai et le bien; et même pour les idéaux qui, dans la nature, n'ont pas de réalisation, nous créons une vie idéale, des actions, des situations qui sont vraies et comme réelles pour l'esprit, parce qu'elles restent dans le caractère et le développement d'êtres possibles dans la pensée.

L'idéal artistique comprend donc deux éléments divers : l'idéal de la pensée et celui de la forme. Le premier dépend de l'intelligence et du sentiment, qui combinent naturellement leur action pour s'élever à la plus haute perfection relative possible dans la création de la pensée; le second, de l'imagination, excitée par le sentiment et aidée de l'intelligence et de la mé-

moire, puisant dans la nature ou créant les formes qui soient les plus parfaites en elles-mêmes et puissent le plus parfaitement exprimer l'idéal de la pensée.

De ces deux éléments, le premier en importance et en dignité est certes l'idéal de la pensée, fondement général de toute la conception et de la réalisation artistiques; cependant l'idéal de l'imagination remplit un rôle aussi essentiel et souvent même plus important encore, parce que c'est à sa réalisation directe que vise l'art. En effet, l'idéal de la pensée ne devient sensible que par la forme dont l'imagination, le sentiment et l'intelligence le revêtent, et des actions qu'ils lui attribuent; l'idéal le plus beau, le plus noble pourrait nous laisser froids sans la forme vivante et expressive; tandis que celle-ci nous impressionne toujours, l'idéal fût-il moins complet et moins grand. L'art s'adresse surtout à l'intelligence et au sentiment, parce qu'il s'agit de communiquer des pensées et des émotions; mais avant que de pénétrer dans l'âme, il doit la frapper le plus souvent par le charme de la forme extérieure pour l'éveiller à la contemplation de l'idéal. Cependant, bien que ce soit l'idéal de l'imagination que l'art réalise directement au dehors, l'expression de l'idéal de la pensée reste toujours son unique but, et cet idéal lui-même, son guide et son contrôle.

L'imagination détermine et complète l'idéal de la pensée en lui donnant une forme expressive. Mais, comme celle-ci doit être réalisée au dehors pour constituer une œuvre d'art, et que le rendu de la forme est essentiellement sous la dépendance de la matière, dans laquelle ou à l'aide de laquelle on la traduit au dehors, il faut que l'imagination, aidée de la raison et

de la science, transforme l'idéal de la pensée au point de vue de la forme, de façon qu'il devienne expressible par les moyens dont on dispose.

Soit un objet quelconque, un fait historique, par exemple : le poëte, l'historien, l'orateur, le peintre, le sculpteur, l'architecte, le musicien peuvent l'avoir à exprimer. L'objet est pour tous le même; l'idéal de la pensée pourrait être identique pour tous et le serait réellement, si un seul artiste, possédant la pratique des différentes branches de l'art, voulait le traiter au moyen de divers procédés; mais l'idéal de la forme ou de l'imagination sera différent pour chacun d'eux. Le poëte épique, l'historien, l'orateur, disposant de l'espace et du temps, ont la faculté d'étendre leur œuvre et de donner les caractères dans tous leurs détails, les actions dans tous leurs épisodes. Le poëte dramatique doit, pour le théâtre, concevoir son œuvre en tenant compte des effets scéniques; s'il appelle le musicien à son aide, il lui faut subir les exigences musicales; dans les deux cas, il y a déjà une transformation complète de la forme pour exprimer l'idéal. Le poëte lyrique se trouve plus libre dans ses allures, mais est forcé de concentrer d'autant plus son objet qu'il veut produire plus d'effet réel, et compter avec les exigences de la musique, s'il emprunte le secours de cet art pour être plus expressif. Si le peintre et le sculpteur prennent l'objet à traiter en un ou plusieurs tableaux ou bas-reliefs, la forme devant être plus fixe et plus déterminée, ils rencontrent de nouvelles exigences; de plus, le sculpteur ne peut ni concevoir, ni rendre les formes comme le peintre, car tous deux ont une matière différente à travailler différemment et,

par conséquent, des formes diverses à créer pour aboutir à l'expression de la même pensée. Si l'architecte veut perpétuer ce même fait par un monument, nouvelle transformation, car il ne peut plus exprimer que les idées et les sentiments en grand; il lui est loisible d'appeler le peintre, le sculpteur et, au besoin, l'orateur, le poëte et le musicien à le seconder; mais l'idéal de l'imagination de tous ces artistes sera différent, parce que chacun a créé le sien d'après les ressources de son art particulier.

Il se fait parfois qu'avant de concevoir nettement un idéal de la pensée et même en l'absence de celui-ci, l'imagination crée des formes. Si un fantôme se produit ainsi spontanément, sans une étude préalable et un sentiment profond d'un objet déterminé, il est toujours peu fixe et manque de toute la grandeur, la profondeur, la richesse, la vérité, la beauté qui viennent de l'idéal de la pensée. Cependant, chez les vrais génies développés par des études sérieuses et habitués à la réflexion, il a parfois toute sa valeur, parce que l'intuition de l'esprit et l'émotion de la sensibilité sont si rapides que l'opération de l'imagination semble spontanée; elle n'est là que simultanée avec celle de l'intelligence et du sentiment, et, pour être moins sensible, elle n'en est pas moins réelle. Ces fantômes peuvent encore avoir toute leur valeur, s'ils sont le résultat d'une étude antérieure dont le souvenir se réveille et excite l'imagination.

Mais si des formes se produisent sans pensée préalable, il n'y a pas, à vrai dire, un idéal; c'est une fantaisie qui a peut-être certaines qualités, mais qui n'a certes ni objet, ni but. Les arts de

sentiment, telle la musique, permettent seuls de produire ainsi quelque chose de convenable; et encore, pour la musique comme pour les autres arts, ces fantaisies sont le plus souvent des rêves creux et vont parfois jusqu'à friser la folie. Il y a ainsi des artistes qui commencent une œuvre sans savoir ce qu'elle sera, sans idée, sans but. En supposant qu'elle ait quelques bonnes qualités de facture, elle ne possède aucune valeur artistique réelle et dénote l'ignorance de celui qui s'amuse à de pareils enfantillages.

Pour les matérialistes, il n'y a pas et il ne peut y avoir, dans l'art, de véritable idéal de la pensée, puisqu'ils ne reconnaissent pas celle-ci; ni même de véritable idéal de l'imagination, puisque celui-ci n'a pour but que de donner une forme à celui-là. Leur idéal à eux doit être la réalité et rien que la réalité, même dans ce qu'elle a de plus cru. Ils n'ont à rechercher que le rendu le plus parfait, c'est-à-dire, pour eux, le plus exact de ce qui est matériellement sensible dans la nature, en ne laissant à l'imagination de l'artiste que le choix des objets et leur disposition.

Mais en cela, la plupart sont manifestement en contradiction avec eux-mêmes quand ils opèrent. Car il est peu croyable que beaucoup d'entre eux soient aveuglés par leur système, au point de ne vouloir traiter un sujet dont le fond est dans leur pensée et non dans la réalité matérielle. De plus, dès qu'il s'agit de reproduire un fait qu'il ne voit pas devant ses yeux, nul ne peut créer, par l'imagination seule, une œuvre qui ait une valeur réelle. En effet, l'imagination n'est qu'un intermédiaire entre l'idéal, le sentiment et la forme. Supprimez l'idéal de la pensée et le senti-

ment qu'il produit, il ne reste qu'un moyen et un résultat d'une chose non existante. Qu'est-ce que cela peut être? Aussi, bien qu'ils n'admettent au plus qu'un idéal de l'imagination, déterminant la disposition particulière de l'œuvre en vue de son effet matériel, ils sont forcés de recourir à l'idéal de la pensée qu'on peut nier, certes, mais non détruire. Malheureusement ils se coupent les ailes : au lieu de s'élever vers les sphères les plus hautes de la pensée, ils veulent se traîner à terre et font tous leurs efforts pour détruire non seulement l'idéal de la pensée, mais même celui de l'imagination, en les déterminant et en les réalisant dans des êtres et des faits et par des formes platement matériels, si pas ignobles et grossiers.

Quel est donc, en résumé, le rôle réel de l'artiste dans l'élaboration de son œuvre? Quand l'âme, en considérant son propre être, les idées ou la nature, prend connaissance d'un objet qui excite son intérêt, le sentiment s'éveille et l'émotionne. A mesure qu'elle parvient à une conception plus claire et plus parfaite, elle produit en elle une certaine création supérieure qu'elle contemple avec ravissement, avec amour, avec une aspiration vers l'infini, qui peut aller jusqu'à l'enthousiasme et l'extase. D'où résulte cette surélévation? C'est qu'elle voit, dans cet objet de la pensée, une beauté, une perfection, un développement harmonique incomparablement supérieurs à toute réalité.

Cet idéal fait le charme et le désespoir de l'artiste ; il l'admire, il est sous son influence irrésistible, il voudrait se l'identifier et ne peut le saisir pour le fixer, sans en altérer la suprême beauté. C'est cet idéal cependant qu'il cherche à exprimer pour le communiquer aux

autres. Alors commencent un travail souvent pénible, une opération laborieuse et difficile, une lutte acharnée entre l'esprit et la matière. L'imagination, surexcitée par l'intelligence et le sentiment, doit produire les formes nécessaires pour exprimer la pensée. Elle recourt à la nature pour la transformer, ou crée elle-même des formes, mais rencontre toujours difficultés sur difficultés pour les plier de façon à atteindre à l'expression complète de l'idée et du sentiment. Parfois elle a une heureuse inspiration, les formes naissent d'elles-mêmes et voilà l'idéal se développant devant l'esprit. Mais il faut fixer cette création, l'imprimer à la matière et l'exprimer par elle et, plus la forme en est déterminée, plus la matière y est rebelle. Par suite des exigences, des impossibilités matérielles, l'idéal conçu ne peut se réaliser sans perdre de sa perfection. L'artiste lutte et souffre jusqu'à ce qu'il réussisse ou tombe brisé et anéanti. Quand son œuvre est là, resplendissant de toute sa beauté, lui, le véritable artiste, lui seul n'est pas satisfait : son idéal était encore plus beau.

CHAPITRE III.

ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE L'ART.

SOMMAIRE : *Détermination des éléments constitutifs de l'art.*

Pour produire une œuvre d'art, il ne suffit pas de s'élever à l'idéal, il faut que celui-ci soit déterminé et revête une forme, c'est-à-dire, se réalise dans un ou plusieurs êtres, une ou plusieurs actions, constituant l'idéal poétique ou artistique.

Ces êtres et ces actions sont ou la détermination directe de l'idéal de la pensée lui-même, ou des objets empruntés en tout ou en partie à la réalité, mais dans lesquels et par lesquels on rend sa conception sensible. Ainsi l'on a un idéal, le juste, dont on détermine l'action au moment de la mort. La mort de tous les martyrs de la justice et de la vérité ou même d'un homme de bien quelconque, tout autant que celle de l'être purement imaginaire qu'on formerait dans son esprit, peut servir comme sujet pour exprimer l'idée : le juste au moment de la mort. Ce qui est vrai pour un être et une action, l'est également pour un ensemble d'êtres et une suite d'actions concourant à traduire l'idéal de la pensée dans un idéal poétique, susceptible d'une réalisation artistique au moyen de la matière et des formes dont on dispose.

Par forme, nous ne comprenons donc pas seulement les délimitations des corps et leurs configurations, mais tout ce qui, dans le temps et dans l'espace, peut être employé pour exprimer nos conceptions idéales.

Ainsi il y a dans l'art deux premiers éléments essentiels, la pensée et la forme, que nous devons étudier en eux-mêmes et dans leurs rapports. Ensuite, comme il est nécessaire que les formes trouvent une réalisation extérieure, nous aurons à nous occuper du procédé et du faire qui sont chargés d'exprimer complètement la pensée par la forme dans une œuvre artistique, et constituent ainsi le dernier élément essentiel de l'art.

§ I.

La pensée dans l'art.

SOMMAIRE : *L'idée et le sentiment. — Leur valeur relative. — Génération des idées et des sentiments. — Subordination du sentiment à l'idée. — Influence du sentiment. — L'idée et le sentiment sont également essentiels. — Il y a une infinité de combinaisons possibles entre ces deux éléments. — D'où ces combinaisons résultent.*

Le premier élément constitutif de l'art, c'est la pensée. Ainsi entendue, la pensée elle-même comprend deux éléments distincts : l'idée et le sentiment. Chacun de ces deux termes peut s'entendre objectivement et subjectivement.

L'idée objective dans l'art, c'est la donnée quelconque à exprimer ou à représenter, considérée en elle-même, que ce soit l'idéal conçu directement en

nous, ou l'objet et le fait, réels ou créés par l'intelligence, au moyen desquels nous voulons manifester cet idéal. L'universalité des êtres et des choses avec tous leurs développements et actions, sont susceptibles de devenir des idées objectives de l'art : l'homme, la nature avec tous ses phénomènes; les croyances, les traditions; les idées morales, philosophiques, religieuses; en un mot, tout ce qui peut être l'objet de l'esprit humain, même ses propres fictions, parce que chaque objet, dans son genre, peut servir à l'expression d'un idéal analogue. L'idée subjective, c'est l'idée objective en tant que conçue par l'intelligence; la façon dont nous la comprenons, dont nous en saisissons la nature, la valeur, la portée; la notion ou formule intellectuelle que nous nous en faisons.

Le sentiment objectif, c'est ce qui, dans l'objet pris comme idée objective, peut affecter notre sensibilité interne. Le sentiment subjectif, c'est la manière dont nous sommes affectés actuellement par cet objet, l'impression qu'il a produite sur la sensibilité, que cette modification soit un résultat immédiat de cet objet ou d'un retour de l'âme sur elle-même à l'occasion de la perception de celui-ci.

L'idée objective avec le sentiment qu'elle comporte est, en général, en dehors et indépendante de nous, comme constituant un objet qui n'est pas nous; et même, quand nous la créons, elle prend ce caractère d'indépendance dès qu'elle est posée comme fondement d'une conception artistique. Quels qu'ils soient, l'idée et le sentiment objectifs sont la cause logique de l'idée et du sentiment subjectifs; ceux-ci nous sont personnels et nous appartiennent en propre, comme

modifications de notre intelligence et de notre sensibilité.

Quelle est la valeur relative de ces divers éléments? L'idée est le fondement de l'art. Prise objectivement, elle peut être, de sa nature, vraie, fausse, grande, petite, abstraite, concrète et, par suite, plus ou moins favorable ou non à une interprétation artistique. Elle a donc par elle-même une grande importance et une influence considérable, puisqu'elle sert de base à toute la création artistique, attire ou repousse l'intelligence et, par conséquent, l'aide ou lui répugne. L'idée objective est ainsi le fondement logique de l'art, mais l'idée subjective en est le fondement réel.

Il ne suffit pas, en effet, pour une création artistique, d'avoir, comme donnée, un objet ou un fait, quand même ils seraient là sous les yeux, ni une idée quelque grande, quelque élevée qu'elle soit. L'artiste doit comprendre son objet à un point de vue tout particulier; il ne peut, comme le photographe, faire abstraction de son opinion pour ne rechercher qu'une reproduction, un énoncé matériellement exacts, dont il est le simple instrument; ni, comme le savant, tenir son objet en demeure, l'analyser dans tous ses détails, pour en arriver à dire « il est cela, rien que cela », et en tirer des conséquences par syllogismes et déductions. Il faut qu'il saisisse quel en est le caractère et la portée; quels sont les sentiments et les idées qu'il éveille; comment ces idées et ces sentiments opèrent et se manifestent; quelles sont les circonstances internes ou externes de personnes, de temps, de lieux, de choses qui puissent agir sur cet objet, y imprimer un

cachet particulier, en agrandir l'importance, en modifier l'expression et ainsi de suite, d'après la nature de la chose qu'il considère. Il faut donc, non seulement qu'il comprenne l'idée objective en elle-même, mais encore qu'il s'identifie pour ainsi dire avec elle, afin de s'en faire une idée subjective nette et précise qui contienne la notion réelle de l'objet et la façon dont lui, artiste, le voit, le comprend, l'apprécie, le juge; qu'il saisisse le point de vue auquel il doit se placer pour exprimer son idée et la rendre claire et intelligible. Comprend-il mal ou incomplètement la chose en elle-même? N'a-t-il pas fortifié son esprit par des études, des observations suffisantes pour saisir les rapports des détails avec l'ensemble? Ne s'en pénètre-t-il pas de manière à rendre cette idée objective, fût-elle du domaine public, une idée qui lui appartienne comme s'il l'avait lui-même créée? Il ne peut aboutir qu'à l'imparfait, au faux, au mauvais.

Ce travail de l'esprit ne se fait pas toujours d'une manière fort sensible, parce qu'une intelligence habituée à penser et à réfléchir, et préparée par des études sérieuses, est d'une rapidité extrême dans ses opérations et voit, pour ainsi dire, instantanément ce qu'une autre, ou moins bien préparée ou moins bien douée, ne découvrirait qu'après un long et pénible labeur; mais pour être moins manifeste et plus facile, son opération n'en est pas moins réelle. Quand il s'est formé son idée subjective, l'artiste se base sur celle-ci avec d'autant plus de facilité que cette idée est sienne, qu'il l'a produite lui-même et la connaît. L'idée objective ne lui sert plus alors que de pierre de touche à laquelle il se rapporte lorsque, dans le développement

de sa pensée, il doute de l'exactitude, de la vérité de son idée subjective ou d'un détail quelconque dans l'élaboration artistique de son œuvre. Ainsi l'idée subjective et purement personnelle est le véritable fondement de l'art; c'est elle qui constitue pour l'artiste la compréhension la plus complète de l'objet donné et le met en état de former une conception vraie et bonne qu'il s'efforce de réaliser.

Cependant l'expression pure et simple d'une idée subjective, quelque claire, quelque exacte, quelque élevée qu'elle soit, ne constitue pas l'art. Celui-ci exige qu'on exprime, outre la manière dont on comprend l'objet, la façon dont on le sent, l'impression qu'il a produite sur l'âme; en d'autres termes, à côté de l'idée il faut le sentiment.

Considéré objectivement, le sentiment, de même que l'idée, peut être plus ou moins favorable à l'interprétation artistique, triste ou gai, attrayant ou repoussant, élevé ou vil; se trouver en accord ou en discordance avec le caractère personnel de l'artiste et, par suite, l'attirer ou le repousser, l'aider ou lui répugner autant et plus que l'idée sur laquelle il se base, et exciter ainsi l'enthousiasme, l'indifférence ou le dégoût pour l'objet même. Le sentiment objectif est le fondement logique du sentiment dans l'art, mais le sentiment subjectif en est la base réelle.

Si on le considère subjectivement, il faut faire une distinction. Un objet peut directement impressionner le sentiment, inspirer la peur, la joie, le dégoût, au point de porter la plus grande perturbation dans l'esprit et les sens; l'intelligence semble momentanément arrêtée dans son action jusqu'à ce qu'un calme suffi-

sant permette un libre jeu à ses facultés. Ces impressions ne peuvent directement être en rapport avec des conceptions artistiques, et nous n'avons pas à nous en occuper. Au point de vue de l'art, il y a d'abord le sentiment purement subjectif ou spontané, indépendant d'une idée déterminée et préalable; tels la gaîté, la mélancolie et autres résultant soit du caractère naturel, soit d'une disposition actuelle de l'âme, occasionnée par mille causes physiques ou morales. En second lieu, il y a le sentiment subjectif résultant tantôt de l'impression directe plus ou moins vive d'un objet sur l'âme, tantôt d'un retour de celle-ci sur elle-même en suite de cette impression directe. Ainsi, en contemplant le firmament, on est sous l'impression directe de l'immensité de l'univers; ce sentiment peut nous élever à celui de l'infini ou nous reporter à celui de notre faiblesse, de notre néant.

Entre les idées et les sentiments se manifeste une génération réciproque. D'une part, une idée peut occuper exclusivement l'intelligence sans éveiller le sentiment; ce phénomène se manifeste dans les études scientifiques. D'autre part, l'âme peut être sous l'influence d'une profonde émotion, sans qu'aucune idée, aucun fait particulier nettement déterminé l'occasionne directement; tels sont les sentiments spontanés de joie ou de tristesse qui s'emparent de nous. Mais, en général, l'intelligence éveille le sentiment et celui-ci excite l'intelligence.

En effet, toutes les idées se lient à des sentiments, quelque insensibles ou éphémères qu'ils soient, parce que toute idée, de sa nature, attire ou repousse l'âme, excite l'inclination ou l'aversion, l'amour ou la haine,

fondements de tous les sentiments; et il n'y a réellement qu'une indifférente inattention, une sensibilité émoussée ou non développée et l'ignorance grossière qui puissent nous soustraire à cette influence. D'autre part, tous les sentiments se lient à des idées, bien que le défaut d'attention fasse souvent échapper celles-ci, parce que, de sa nature, tout sentiment a un objet, une raison, à moins qu'il ne soit le résultat d'une modification nerveuse ou d'un état maladif du corps, qui ont pourtant encore un effet direct sur les idées et les sentiments déterminés.

En outre, les idées s'enchaînent entre elles par un lien naturel et nécessaire, parce qu'elles se développent les unes les autres, se touchent, se croisent à tel point que ce n'est pas, en général, le manque des idées particulières qui nous embarrasse, mais leur foule prodigieuse à travers laquelle il faut se frayer une voie juste et raisonnable. Les sentiments se lient entre eux de la même manière que les idées dont ils résultent ou qu'ils inspirent; car, de sa nature, l'âme se conforme toujours au caractère des objets qui la frappent. Ainsi, à la suite d'une froide étude philosophique des idées, de la nature, de l'histoire, l'intelligence, en saisissant son objet, peut émouvoir le sentiment au point de nous ravir à nous-mêmes; et le sentiment des beautés de la nature, de la grandeur d'une action généreuse, élever l'intelligence aux idées les plus hautes.

La liaison des idées et des sentiments s'étend à l'infini : l'esprit passe d'un objet à l'autre et, par raisonnement, par comparaison, par réminiscence, enchaîne ses idées d'après leurs relations de ressemblance ou d'opposition; l'âme jouit ou souffre; tantôt se laisse

guider par l'intelligence et éprouve les différents sentiments que comportent les objets de l'esprit; tantôt est sous l'influence plus énergique de la sensibilité qui domine l'intelligence et l'entraîne dans les voies les plus diverses. Même un sentiment purement spontané, sans objet direct, mène parfois à des idées très nettement déterminées, comme des idées très nettement déterminées conduisent à des sentiments sans aucun objet direct.

Dans l'art, quelle que soit l'origine du sujet qu'on choisit, qu'il vienne directement de la pensée même ou indirectement du sentiment, il faut considérer celui-ci comme résultant de l'idée. Sans idée il n'y a pas d'objet sur lequel l'âme puisse opérer. Il n'y a donc pas lieu à une expression artistique; et quand un sentiment est le fond d'une conception poétique, c'est qu'il en devient l'idée qu'on a en vue de réaliser.

En effet, le sentiment purement subjectif, qui ne résulte pas de l'influence directe d'un objet déterminé, mais d'une situation morale de l'être, de sa disposition actuelle et spontanée, a toujours quelque chose de vague, d'indécis, d'insaisissable, qui le fait échapper à une expression déterminée par des formes arrêtées. Aussi cette expression directe n'est réellement possible, dans toute sa plénitude, que par la musique et partiellement par la poésie, qui, alors, prennent ce sentiment comme objet de la conception; sinon elles n'aboutiraient qu'à une sorte d'improvisation, sans plan et sans but, qui offrirait peut-être quelque charme matériel de forme, mais n'aurait aucune portée, ni valeur artistiques proprement dites. Ainsi, l'on peut, par les sons, exprimer directement sa joie, sa tristesse,

sans autre objet déterminé; par la poésie cela devient plus difficile, car pour y aboutir, on doit déjà recourir à des objets étrangers, à des images qui rendent ces sentiments sensibles; par les arts du dessin il est impossible de le faire directement, parce que l'artiste a nécessairement toujours besoin d'un fait matériel au moyen duquel il traduise sa pensée. Si donc par ces arts on veut exprimer le sentiment purement subjectif de l'âme, on doit choisir un objet ou un fait qui soit ou que l'on mette tellement en rapport avec ce sentiment que celui-ci puisse atteindre à son complet développement. Au contraire, l'expression d'un sentiment résultant d'un objet qui impressionne, peut, en général, s'exprimer par tous les arts, quoique à des degrés divers.

Si le sentiment résulte de l'impression directe d'un objet avant qu'on en ait une idée subjective réelle et raisonnée, claire et nette, quelque vif qu'il soit, il est aveugle et sujet à l'erreur. Il ne donne, au plus, lieu qu'à l'imitation, aussi rapprochée que possible, de l'objet même, dans le but d'en conserver les éléments d'expression superficielle ou de beauté extérieure; ce qui est l'affaire du procédé plutôt que de l'art.

Le sentiment réel d'une chose n'est pas précisément l'émotion qui résulte d'une impression première. Car, si le sentiment a une grande spontanéité et si, vif de sa nature et perfectionné par la culture intellectuelle et morale, il est souvent dans le vrai et opère, pour ainsi dire, intuitivement, comme l'intelligence, sans avoir besoin d'une longue contemplation de l'esprit ou de l'influence continue d'un objet; il est de fait pourtant que souvent il se trompe, et qu'après un regard plus péné-

trant, une réflexion plus profonde, un retour sérieux de l'âme sur elle-même, il se trouve complètement modifié, attiré par ce qui le repoussait, repoussé par ce qui l'attirait, contradictoirement impressionné par la même chose qu'il voit, sent et apprécie d'une manière tout autre.

Pour que le sentiment subjectif ait donc toute sa valeur et soit capable de remplir complètement son rôle, il faut qu'il résulte d'une appréciation claire et juste de l'idée objective. Si l'idée subjective qu'on en a acquise est fausse, incomplète, le sentiment erre et dévie du vrai. Cependant, comme les facultés de l'homme ne se séparent pas dans leurs opérations, mais agissent constamment de concert et se prêtent un mutuel appui, il se fait souvent que lorsque la pensée est dans le faux, le sentiment la ramène dans le vrai; comme, par contre, l'intelligence, éclairant le sentiment, en redresse les appréciations.

Bien que le sentiment purement subjectif ne puisse directement se rendre que par la musique et la poésie, et que, le plus souvent même, dans ces deux branches, il ne s'agisse pas de l'exprimer, il n'est pas cependant sans influencer grandement le sentiment dans l'art.

En effet, ce qui modifie le plus l'impression qu'un objet produit sur la sensibilité, et le sentiment subjectif qui en résulte, c'est précisément cet état actuel de l'âme, son sentiment général, sa mélancolie, sa douce joie, sa tristesse, son espérance, son amour, sa foi, son désespoir, etc., indépendamment de l'idée qui impressionne. L'homme mélancolique de caractère ou occasionnellement est tout autrement frappé du récit d'un événement, de la vue d'un objet ou d'un fait que

l'homme gai. Ainsi s'explique comment, d'après les différentes circonstances physiques ou morales, les différents âges et leurs passions, on est différemment affecté d'un même objet, profondément ému l'un jour, l'autre jour indifférent. En outre, le sentiment purement subjectif, soit comme modification actuelle et accidentelle, soit comme caractère naturel ou acquis, influe considérablement sur l'être entier et le prédispose, plus que toute autre chose, à un choix d'idées et de sentiments en rapport avec sa situation morale.

Cette influence se manifeste dans les divers éléments de l'art et principalement dans la forme, parce que, dominant tout l'être, elle se montre nécessairement dans la manière de faire, qui est une manifestation directe, spontanée et le plus souvent inconsciente des dispositions actuelles de l'âme. Qu'un homme chante ou parle, qu'il improvise ou écrive, sa manière de sentir et d'exprimer dévoile le sentiment général qui le domine actuellement, que le sujet y soit conforme ou non. Dans les arts du dessin, ce phénomène peut être moins sensible, parce que les œuvres se composent plus lentement et souvent avec plus d'indifférence; mais pourtant il est réel. Quels exemples plus sensibles pourrait-on en donner que les dernières œuvres de L. Robert, qui manifestent si complètement le caractère de cet artiste rêveur?

L'idée est l'élément le plus philosophique, le plus digne de l'art; le sentiment en est l'élément le plus artistique. Si l'on considère l'art en général, bien que l'idée soit la cause du sentiment et ait une portée plus haute, c'est plutôt celui-ci qui domine et l'emporte en valeur. En effet, l'idée subjective n'est que la notion

de l'idée objective. Cette conception analytico-synthétique ne peut être que vraie ou fausse, complète ou incomplète; et, si elle est vraie et complète, elle est la même pour tous, parce que l'intelligence, suffisamment éclairée, ne peut voir que ce qui est; mais au fond elle ne modifie pas l'idée objective, et si elle y ajoute quelque chose, d'après le point de vue auquel on se place, c'est comme froid calcul, comme raisonnement. Le sentiment subjectif, au contraire, bien qu'il trouve sa raison d'être dans l'idée objective et le sentiment que celle-ci contient, ainsi que dans l'idée qu'on s'en est faite, peut avoir une infinité de degrés d'intensité, de variété, de nuance, selon le caractère de chacun, sa sensibilité actuelle, sa situation physique et morale au moment où son sentiment opère, au point que, étant donnée une idée également bien comprise de différents artistes, chacun d'eux la sent d'une façon différente, et qu'un seul et même artiste sent une seule et même idée de bien des manières diverses d'après sa disposition au moment où elle l'occupe.

La façon de sentir doit nécessairement modifier la manière de voir. En effet, l'âme étant une, il y a entre ses différentes facultés une influence mutuelle et, si l'intelligence agit sur le sentiment, celui-ci, à son tour, réagit sur l'intelligence. Il s'ensuit que le sentiment transforme l'idée d'après l'impression particulière qu'elle produit sur la sensibilité personnelle; qu'il l'agrandit ou la diminue et contribue ainsi, en grande partie, à la détermination particulière de l'idéal poétique.

Le sentiment, à ce premier point de vue, l'emporte donc sur l'idée parce que, en modifiant celle-ci d'après

son impression et en s'en servant pour exprimer non pas précisément et exactement l'objet lui-même, mais surtout la manière dont on le sent et on le voit, lui seul peut donner à la pensée et à l'œuvre produite ce caractère de personnalité qui en fait en grande partie la valeur. Aussi, peu importe que l'idée objective et tous les développements même qu'elle exige pour s'en faire une notion précise, soient donnés par des tiers, il y a de l'art aussi longtemps que le sentiment opère, l'idée subjective fût-elle fausse; seulement l'œuvre perd d'autant plus de sa valeur qu'il y a des erreurs ou des lacunes. C'est par suite du rôle considérable du sentiment que les reproductions de la nature et des œuvres de l'homme, tels le paysage, les vues de villes et d'intérieurs de monuments, appartiennent à l'art, bien qu'il y ait imitation très-directe, parce que l'artiste exprime, dans l'objet matériellement reproduit, les sentiments que celui-ci lui inspire, et ainsi imprime à son œuvre son cachet propre résultant de sa pensée et non de l'objet même.

En second lieu, le sentiment excite le plus nos facultés créatrices. En effet, si l'intelligence seule conçoit une idée et se fait un idéal, celui-ci est calculé et froid; et si l'imagination y donne une forme, celle-ci est également froide et calculée. Témoin les machines et les productions purement industrielles. Si, au contraire, le sentiment opère et réagit sur l'intelligence, l'esprit crée un idéal poétique vivant et animé, sous l'inspiration et l'influence duquel il élève un fait particulier à la hauteur d'une grande idée et donne à celle-ci son *maximum* de splendeur. Si l'imagination, puissamment éveillée, revêt cet idéal d'une forme,

elle produit des formes non froides et calculées, mais animées, harmonieuses, belles et expressives. L'intelligence imprime à une œuvre une unité rationnelle en coordonnant les moyens avec la fin; le sentiment en fait une unité vivante, caractéristique et personnelle.

Cependant qu'on ne s'illusionne point. Si le sentiment joue souvent le plus grand rôle, dans l'art pris en général, et peut même en être considéré, sous certains rapports, comme l'élément le plus important, il s'en faut de beaucoup que seul il suffise à enfanter des chefs-d'œuvre. Il domine parfois, mais n'annihile pas les autres éléments sur lesquels il se base, qui lui servent de guide, de soutien, et doivent le brider dans sa fougue pour le maintenir dans le vrai, le rationnel.

L'idée est aussi essentielle à l'art que le sentiment et supérieure à lui comme sa cause; l'intelligence, la raison, le savoir, interviennent nécessairement dans toute création artistique et sa réalisation extérieure. Leur opération est souvent simultanée comme leur influence est réciproque. Sans l'intelligence haute et cultivée, capable de saisir des idées grandes, nobles et vraies, le sentiment ne s'élève pas; mieux on comprend la valeur réelle des objets, plus on se trouve à même de les apprécier, plus on est disposé à les sentir, à les aimer d'après leur dignité. Où l'intelligence végète dans l'ignorance, le sentiment se traîne à terre dans un sentimentalisme creux, sans fondement, sans valeur; et, si par sa force il tend à s'élever, il retombe bientôt impuissant, brisé, anéanti.

Dans l'art l'idée et le sentiment ne peuvent s'isoler, parce qu'ils y sont également essentiels. Si l'art ne

cherchait que la simple expression du sentiment, il méconnaîtrait son caractère, son but, sa haute portée comme conception de l'intelligence, comme expression de la pensée; de même qu'il s'enlèverait sa vitalité, son charme et son effet, s'il voulait interdire au sentiment de remplir son rôle. Mais borner l'art à la seule expression du sentiment, c'est faire prédominer le style vide, la manière outrée; c'est vouloir l'art sans principe et sans but, qui, par des sentiments raffinés et faux, des plaisirs faciles et sensuels, énerve les esprits et les cœurs au lieu de les porter aux grandes idées, aux nobles aspirations; c'est justifier l'ignorance, l'incapacité et le sot orgueil de ces artistes qui, sous prétexte de sentiment, prétendent faire passer leurs informes ébauches, leurs grossières esquisses pour des œuvres d'art; qui s'en tiennent à de vagues indications et méprisent la forme parce qu'ils sont impuissants à la réaliser; qui réduisent la peinture à quelques effets de palette ou de coups de brosse, la sculpture à la magoterie, la musique à une cacophonie sans nom, la poésie à un rêve de fou ou à de plates stupidités; c'est admettre comme artistiques ces élucubrations fantaisistes sans fond, sans idée, sans unité, rapsodies ridicules de banalités, qui peuvent étonner un instant par leur bizarrerie, mais ne disent rien; c'est tuer tous les grands genres de poésie, d'histoire, d'éloquence, de peinture, de statuaire, d'architecture, de musique, qui vivent d'idées, pour les remplacer par les genres inférieurs et précipiter ceux-ci même tellement bas, qu'il est difficile d'admettre encore qu'ils appartiennent à l'art; c'est donc faire manquer à celui-ci son but le plus élevé, la manifestation de l'idéal, dans la

conception poétique duquel le sentiment, certes, intervient, mais qui est l'objet direct de l'intelligence le saisissant comme une idée.

L'idée et le sentiment peuvent se combiner d'une infinité de manières différentes. Il y a, en effet, entre une idée avec son expression pure et simple, sans aucune intervention du sentiment, et un sentiment purement subjectif avec son expression irréfléchie, une infinité de degrés possibles. Ces combinaisons ont une foule de raisons différentes qui proviennent, en partie de l'artiste, en partie des tendances générales des nations et des époques, en partie des objets qu'on traite, et enfin, en partie des différentes branches de l'art, considérées au point de vue de leur mode particulier d'expression.

D'abord le caractère individuel de chaque artiste ou la combinaison de ses facultés et leur éducation exercent la plus grande influence. Tel est doué d'une intelligence plus forte, tel autre d'une sensibilité plus vive; celui-ci a pu se développer le cœur, celui-là l'esprit; l'un a reçu une éducation harmonique de ses facultés, l'autre un développement faux ou contraire à son caractère, et ainsi de suite. Selon les tendances naturelles de son être et celles imprimées par l'éducation, chacun est enclin à donner soit plus de valeur à l'idée, soit plus d'importance au sentiment. Là où se trouverait l'équilibre entre l'intelligence et la sensibilité complètement développées, il y aurait perfection.

En second lieu, les tendances générales, les idées philosophiques, religieuses et morales, les luttes politiques de l'époque, en un mot, tous les courants géné-

raux, les circonstances quelconques capables d'influencer l'intelligence, d'entraîner le cœur, d'exciter l'ardeur et l'enthousiasme, viennent agrandir l'importance de l'un ou de l'autre élément. Car l'artiste comme tout autre et peut-être, à cause de sa sensibilité, plus que les autres, est sous l'impression de ces circonstances externes qui se reflètent en lui, alors même qu'il lutte contre elles : il vit plus d'intelligence aux époques où l'on raisonne, où l'on discute; plus de sentiment à celles où l'on souffre, où l'on jouit.

En outre, interviennent le goût artistique dominant et la mode qui produisent les grands succès du jour, font tourner les esprits et naître l'engouement : tantôt on n'apprécie que la forme, tantôt on ne voit que l'idée, tantôt on ne veut plus que du sentiment. Si le goût d'un peuple, résultant de ses tendances et de son caractère particuliers, exerce une influence légitime sur les arts et les artistes, il n'en est plus de même quand ce goût survit aux causes qui lui ont donné naissance, et qu'il reste dans les traditions artistiques comme modèle ou règle absolue d'appréciation; car perdant alors sa raison d'être et son esprit, il devient conventionnel et, en outrant l'importance d'un élément au détriment de tous les autres, il amène la recherche puérile et la décadence. Parfois le goût dominant dépend non d'un principe, mais des caprices, des préjugés du moment qui, pour se faire valoir, se coiffent de noms philosophiques peu ou point compris. On trouve ainsi dans l'art les modes et les idées les plus contradictoires qui se disputent les esprits, soulèvent des luttes, des querelles, et finissent par faire tomber dans les excentricités les plus comiques du parti

pris, parce qu'on part d'idées vaguement comprises et aussitôt poussées à l'excès par les appréciations erronées du sentiment.

Les sujets qu'on traite demandent aussi des combinaisons diverses du sentiment et de l'idée. Il faut naturellement plus d'idée pour créer le panneau de la Renaissance, par exemple, que pour peindre un lever du soleil sur une mer calme; et plus de sentiment pour exprimer la grandeur majestueuse de la tempête que pour faire un portrait. Les objets qui établissent l'équilibre le plus parfait entre l'intelligence et le sentiment, ce sont les idées morales et religieuses, comprenant comme applications les actions, l'histoire de l'homme, ses luttes, ses joies, ses souffrances, ses passions, ses croyances, son but, son espérance, sa foi, sa dignité. Ces choses ont un rapport si intime avec l'âme, qu'elles l'émeuvent sans presque paraître demander une action spéciale de l'intelligence et du sentiment réagissant l'un sur l'autre; et cette émotion est d'autant plus vive que l'idée est mieux saisie et réalisée dans des faits.

Enfin, les différentes branches de l'art, d'après les formes plus ou moins déterminées qu'elles doivent employer par suite des matières dont elles disposent, sont plus ou moins favorables à l'expression de l'idée ou du sentiment. Ainsi la musique, dont la forme est la plus vague et la plus fugitive, se prête mieux à l'expression du sentiment que la sculpture, par exemple, et moins à l'expression de l'idée que la peinture. La poésie seule, pouvant réaliser la forme dans ce qu'elle a de plus vague et de plus fugitif, ainsi que dans ce qu'elle a de plus déterminé, est également apte à ren-

dre les idées dans toute leur plénitude et les sentiments dans leurs nuances les plus délicates. Plus on doit lutter avec la matière pour y imprimer une forme, moins on peut exprimer par elle le sentiment, sans que pour cela on puisse toujours mieux traduire des idées.

§ 2.

La forme dans l'art.

SOMMAIRE : *Ce qu'est la forme. — Des différentes espèces de formes dont les arts peuvent se servir. — Rapport entre la forme et l'idée. — Rapport entre la forme et le sentiment. — Résultat de la science de ces rapports. — Valeur relative de la forme dans l'art.— Dans la nature, dans l'industrie et dans l'art, la forme est subordonnée au but des êtres et des choses. — La théorie de l'art pour l'art ou la pensée sacrifiée à la forme. — L'idéalisme ou la forme sacrifiée à la pensée. — Le spiritualisme seul donne à la pensée et à la forme leur valeur réelle.*

La forme, c'est ce que la pensée revêt pour se rendre sensible. La forme est essentielle à l'art, parce que sans elle la pensée ne s'exprime pas ; elle est le véhicule nécessaire de celle-ci et le seul moyen de la fixer, de la conserver, de la faire sentir, partager et admettre, de la répandre, de l'imposer même en la rendant sensible et attrayante. Comme, dans l'art, la pensée comprend deux éléments, l'idée et le sentiment, qui doivent toujours marcher ensemble et se prêter un mutuel appui, et comme c'est le sentiment qui imprime à la pensée et surtout à son expression un caractère personnel, on pourrait dire que la forme est le vête-

ment que le sentiment, éclairé par l'intelligence, charge l'imagination de donner à l'idée.

Un idéal doit se déterminer dans un ou plusieurs êtres ou objets et une ou plusieurs actions; c'est là une première forme qu'il revêt dans l'intelligence et qui constitue la pensée dans l'art. Celle-ci, à son tour, doit se traduire au dehors au moyen de formes particulières qui la fixent et la déterminent. Il faut que chacun de ces idéaux ait ses manières d'être en rapport avec son caractère spécial, et que chacune de ces actions reçoive un développement et une disposition qui permettent aux acteurs de manifester ce caractère. C'est la forme définitive que l'art réalise au moyen du procédé. La forme dans l'art embrasse donc tous les éléments quelconques qui contribuent à l'expression complète de la pensée, avec toutes les dispositions et les développements que l'on emprunte à la nature ou que l'on crée en vue de la réalisation de l'idéal. Chaque branche de l'art, selon les exigences des moyens matériels dont elle dispose, recourt à des formes particulières.

Toutes les formes qui existent dans la nature et toutes celles dont les différents arts peuvent faire usage, se rangent sous les deux catégories de l'espace et du temps, attributs généraux de tout ce qui existe. Elles peuvent s'étudier à deux points de vue : d'une façon abstraite et d'une façon concrète. La forme abstraite, c'est la quantité dans l'espace et dans le temps, considérée en elle-même, indépendamment de toute réalisation dans un être ou un objet déterminé; c'est le nombre ou l'unité avec ses développements et leurs combinaisons pris en eux-mêmes et dans leurs

propriétés absolues. La forme ainsi entendue est du domaine de la science et ne signifie pour notre esprit rien qu'elle-même. Les formes abstraites sont les types absolus et éternels de toutes les formes concrètes possibles. Celles-ci sont les formes réelles des êtres et des choses, ou des réalisations déterminées de la forme abstraite dans un objet quelconque naturel ou artificiel.

Les formes dans l'espace comprennent: 1° les lignes et les figures ou surfaces; 2° la lumière avec ses effets d'ombre et de clair-obscur; 3° les couleurs et les teintes ou nuances; 4° le mouvement : la locomotion, le geste et la physionomie.

Les formes dans le temps comprennent : 1° le son, le timbre et l'harmonie; 2° le mouvement et le rhythme; 3° l'articulation : la parole et le langage.

La ligne ou succession non interrompue de points mathématiques, considérée sous le seul rapport de la longueur sans largeur ni épaisseur , est une pure abstraction de notre esprit et n'a aucune existence réelle. Dans la nature, elle peut être regardée comme la limite extrême des surfaces qui, pour l'œil, semblent en effet se terminer ainsi par une ligne n'ayant qu'une seule dimension. Dans ce sens, elle indique les contours des objets, et les arts du dessin s'en servent comme simple trait pour déterminer ces délimitations.

Les figures, en tant que parties de l'espace déterminées par des lignes, n'existent que dans les corps qu'elles limitent et ne sont en elles-mêmes que de pures idées. Dans les arts du dessin, les lignes ou simples traits, bien que moyens purement conventionnels, vu qu'elles n'existent pas dans la réalité,

s'emploient pour déterminer les contours réels des figures et des corps, en séparant nettement leur limite extrême d'avec l'espace environnant; elles seules suffisent pour indiquer clairement toutes les délimitations possibles.

La lumière, c'est toute clarté qui nous permet de distinguer les objets. Il y a des lumières naturelles et des lumières artificielles, selon que les foyers lumineux et les milieux par lesquels ils portent leurs rayons sont naturels ou artificiels. Toute lumière, dans son intensité et sa nature, dépend de la nature même du foyer lumineux; de là résultent la force et les couleurs différentes des lumières produites par les diverses matières en ignition.

La lumière n'éclaire directement que les surfaces qui lui sont opposées et laisse les autres dans une ombre d'autant plus forte, qu'elles sont plus éloignées du foyer lumineux ou dans une situation plus contraire à celui-ci. Cependant, comme tous les rayons lumineux ne sont pas absorbés par les surfaces qui s'en trouvent frappées, celles-ci, par réflexion, deviennent des foyers secondaires, éclairant à leur tour les surfaces à l'abri du foyer principal. Ainsi s'établit entre la lumière ou le clair et l'ombre ou l'obscur, un clair-obscur résultant de l'influence de la réflexion par l'une surface sur l'autre. L'intensité des ombres ainsi que des lumières dépend des foyers lumineux, en sorte que plus la lumière est vive, moins les ombres sont obscures et vice versa, toutes autres choses d'ailleurs égales.

La lumière nous permet, non seulement de percevoir les contours des corps, mais aussi les couleurs qui ne

sont que les impressions produites sur l'œil par la réflexion de la lumière sur les corps. Toute couleur type, bleu, jaune, rouge, vert, etc., a une infinité de nuances ou de teintes qui s'élèvent du ton le plus foncé au ton le plus clair, du noir au blanc, pourrait-on presque dire. La lumière, en éclairant un objet d'une couleur uniforme quelconque, produit par le clair, l'obscur et le clair-obscur, ou la réflexion inégale par les différentes surfaces, une infinité de nuances. Une lumière qui n'est pas absolument blanche modifie la couleur des objets selon la nature de son foyer et du milieu par où elle passe ou de la coloration de ses rayons.

Les couleurs, d'après leurs teintes plus ou moins foncées, absorbent plus ou moins de rayons lumineux; mais comme elles ne les éteignent pas tous, il s'établit entre les couleurs, de même qu'entre les surfaces, un jeu d'influence réciproque qui modifie l'une couleur par l'éclat de l'autre et produit un jeu de clair-obscur. Enfin, comme l'influence de la réflexion s'affaiblit avec la distance, il se fait une insensible dégradation de teintes correspondant au degré d'éloignement des objets.

Les arts du dessin s'emparent de tous ces moyens que lui fournit la nature, en les imitant soit directement et complètement, soit de plus loin et par des moyens plus simples. Ainsi le dessin proprement dit, la gravure, la lithographie, etc., emploient le trait, le relief, la lumière, les ombres, le clair-obscur et la relation des tons des différentes couleurs allant du plus clair au plus foncé; la peinture, l'aquarelle, le pastel font, en outre, usage des couleurs réelles avec

leurs teintes diverses directes et de clair-obscur. La sculpture et l'architecture n'ont que le relief, l'ombre et le clair-obscur, à moins de recourir à la polychromie par la peinture ou la juxtaposition de différentes matières. L'art des jardins se sert directement de la nature en accumulant ses effets pittoresques de couleur et de disposition, et en laissant la lumière produire ses propres effets.

Tout corps inerte est, de sa nature, indifférent au mouvement et au repos, et ne change d'état que par suite de l'opération d'une cause externe. Tout corps vivant, au contraire, est doué de forces capables de déterminer des mouvements d'autant plus compliqués que l'être est plus parfait. Les végétaux, outre les mouvements que leur impriment les forces extérieures, le vent, par exemple, ont des forces expansives de développement, d'héliotropisme, de contractibilité dont l'action est sensible, sinon dans les mouvements mêmes qu'elles produisent, du moins dans leurs résultats. Les animaux sont doués de forces locomotrices qui permettent à l'individu de se mouvoir, de s'emparer de sa proie, de se défendre, etc.; et, en avançant dans l'échelle des êtres, à mesure que les espèces sont plus parfaites, ces forces le deviennent aussi et fournissent à l'individu le moyen d'exprimer ses appétits, ses passions, ses volontés, ses pensées. Pour autant que ces modifications produisent un changement de position dans la disposition générale des corps vivants et des différents membres, ce sont des mouvements; et pour autant qu'ils expriment des sensations, des sentiments, des volitions, ce sont des gestes ou des attitudes, qui constituent

une partie de la physionomie, laquelle se complète pour l'homme par la circulation du sang, le regard, la parole, etc., manifestant les actes de l'intelligence et des autres facultés.

Le mouvement, le geste, la physionomie, sont intermédiaires entre la matière et l'esprit, et peuvent être utilisés aussi bien par les arts qui se basent sur les formes dans le temps, que par ceux qui se servent de formes dans l'espace.

Tout corps qui vibre et ébranle l'air produit un bruit; si celui-ci est musicalement appréciable, c'est-à-dire, s'il y a moyen de déterminer son degré d'acuïté ou de gravité relativement à un autre, c'est un son. Ce son s'émet avec une force plus ou moins grande qui constitue son degré d'intensité; il change d'après la nature et la disposition de l'objet qui le produit, et prend un caractère particulier qui est son timbre. Un ensemble de sons disposés de telle sorte qu'ils se reposent les uns sur les autres ou s'appellent les uns les autres selon leurs lois d'affinité et d'attraction constitue l'harmonie; et une suite de sons unis entre eux, accompagnés ou non de leur harmonie, produit la mélodie. Ces sons peuvent avoir ou ne pas avoir différents timbres dont la réunion est un orchestre.

Un son est émis avec plus ou moins de rapidité, et ainsi il est plus ou moins long ou bref. Une disposition déterminée de longues et de brèves qui reviennent à des intervalles également déterminés, produit le rhythme. Une succession de sons se fait avec une vitesse plus ou moins grande qui en est le mouvement.

Le son, indépendamment de sa position sur l'échelle musicale, est susceptible de recevoir une prononciation nette qui est l'articulation et forme les syllabes. Celles-ci servent à composer les mots ou la parole qui indique les êtres, les objets, les propriétés, les actions, les relations, etc. Les mots en tant qu'ils expriment, par leurs formes et leurs dispositions, des idées ou des sentiments, constituent le langage.

La musique se sert du son, de la mélodie, de l'harmonie, des timbres et de leurs combinaisons; la poésie et l'éloquence, du son articulé ou de la parole écrite ou parlée. Celle-ci peut s'unir au son musical et s'allier au mouvement, au geste et à la physionomie qui, de leur côté, peuvent être employés seuls ou se combiner avec la musique.

Tel est l'ensemble général des formes dont on trouve les types dans l'intelligence et la réalisation déterminée dans la nature, et que l'art emploie comme moyens d'expression.

Bien que ces formes, en tant que pures formes, ne signifient qu'elles-mêmes, nous constatons cependant que, dans leur réalisation concrète, c'est-à-dire, dans les êtres et les choses, elles prennent une signification déterminée. Dans la nature, chaque chose a un caractère, une physionomie qui lui est propre et la distingue de toutes les autres. En outre, dans les êtres doués d'une vitalité active, cette physionomie se transforme d'après leurs situations diverses et leurs modifications internes et externes. Ces formes affectent différemment notre sensibilité, nous attirent ou nous repoussent d'après leur propre caractère autant et plus que d'après le nôtre. En tant qu'elles déterminent la phy-

sionomie caractéristique des objets, il faut qu'il y ait un rapport réel entre elles et l'idée, l'essence, le but des êtres et des choses; en tant qu'elles expriment les modifications de la sensibilité de l'individu qui en est revêtu, ou impriment des modifications à celui qui les perçoit, il faut qu'il y ait un rapport réel entre elles et le sentiment.

Les formes des êtres ne sont pas et ne peuvent pas être arbitraires, vu que ce sont elles qui en déterminent extérieurement l'idée ou le but, la structure, les développements, les moyens d'action et toutes les propriétés individuelles. Notre faculté d'abstraire nous permet de distinguer les formes génériques, les formes spécifiques et les formes individuelles.

Les formes génériques, qui constituent le type du genre, sont celles qui manifestent les propriétés purement essentielles à ce genre, sans aucune forme qui indique une propriété spécifique ou individuelle; c'est le type le plus abstrait. De la forme générique découle la forme spécifique qui, outre les formes purement essentielles au genre, donne encore celles qui manifestent les propriétés essentielles aux différentes espèces d'êtres qui viennent se ranger sous le type général. Dans les espèces se trouvent ordinairement un grand nombre de variétés, de races ou de familles qui, outre les propriétés et les formes génériques et spécifiques, en ont encore certaines autres essentielles à certaines classes d'individus appartenant tous à la même espèce. Les formes individuelles réunissent les formes essentielles au genre, à l'espèce et à la variété avec un certain nombre d'autres indéfiniment variées manifestant, dans une infinité de combinaisons différentes,

les propriétés individuelles qui déterminent les êtres et les distinguent entre eux.

Dans la nature il n'existe pas d'être qui n'ait que des propriétés et des formes purement essentielles à l'espèce ou au genre ; chacun d'eux est déterminé par des propriétés et des formes qui sont siennes et permettent de ne le confondre avec aucun individu quelconque, même de sa propre famille. Les genres, les espèces et les variétés n'existent donc que comme idées, et n'ont pas d'existence réelle en dehors des individus appartenant à ces variétés, ces espèces et ces genres.

La science s'élève de l'individu à l'espèce, en passant par les variétés, et de là au genre ; elle fait ainsi ses classifications d'après des catégories abstraites qui réunissent, dans leur compréhension, les propriétés et les formes purement essentielles. Elle détermine les propriétés et les formes spécifiques en écartant toutes celles qui sont individuelles dans les différents êtres dont le rapport est le plus immédiat, qui se ressemblent le plus et se touchent de plus près, pour ne conserver que celles qui appartiennent à tous. Les espèces obtenues, on peut s'élever au genre et à des catégories de plus en plus générales, et aller ainsi jusqu'à la dernière catégorie possible, le pur être, la plus vide des abstractions.

Le rapport entre la forme et les propriétés se maintient à tous les degrés du particulier au général, parce que la raison des formes est toujours une conséquence du but ou de l'essence de l'être, qu'on le considère dans ses propriétés individuelles ou dans ses propriétés essentielles. Plus on s'élève, plus les

essences deviennent simples ainsi que les formes; car moins il y a de propriétés, moins il faut de déterminations qui leur permettent d'agir. Dans les individus, les formes sont nettement déterminées, parce que l'être lui-même l'est; dans les familles ou les variétés, les caractères communs constituent encore un ensemble très distinctif; dans l'espèce, le nombre de propriétés se trouve de beaucoup réduit, et les formes sont moins caractéristiques; elles deviennent ensuite de plus en plus rudimentaires à mesure que les essences se simplifient. Si l'on va jusqu'à la dernière catégorie, il ne reste plus que l'idée abstraite d'être, vide et indéfinissable, qui ne peut revêtir aucune autre forme que le point mathématique, irréalisable lui-même.

Sans s'occuper de ces hautes abstractions scientifiques, on constate presque instinctivement que, dans la nature, chaque objet et chaque être ont des formes en rapport avec leur fin et que leur ensemble en constitue le caractère. Cette observation porte l'intelligence à considérer de plus près cette harmonie. Une étude même assez superficielle encore montre immédiatement que chaque forme particulière correspond à un but particulier et a sa raison d'être; que toutes les formes sont coordonnées et subordonnées entre elles eu égard à leur importance relative dans l'être et subordonnées toutes au but général de celui-ci qu'elles déterminent et auquel elles permettent d'agir. L'étude de ces formes en elles-mêmes, dans leur rapport avec leur fin, leur prédominance chez tel être et leur subordination chez tel autre, enrichit l'intelligence, la mémoire et l'imagination d'une foule de faits, de formes et de rapports, richesse inépuisable à laquelle

nous recourons pour réaliser nos propres créations.

Les formes dont nous revêtons nos idéaux résultent ainsi de deux sources différentes : de la science des harmonies de la nature et de la perception de l'idéal. Sans celle-ci nous ne saisirions pas le lien intelligible d'harmonie entre le but de l'être et sa forme, ni la raison de sa structure; sans la connaissance de la nature, nous serions impuissants à donner une forme à certains idéaux, qui se réduiraient ainsi à de simples essences scientifiquement connues. Cependant la source primordiale de la forme dans l'art est toujours notre idéal ; car la nature n'offre jamais que des éléments d'imitation que l'intelligence, aidée de l'imagination et excitée par le sentiment, transforme en vue de l'expression de la pensée à laquelle tout est subordonné.

Pour parvenir à son but, l'artiste doit connaître, du moins dans son principe et ses applications les plus immédiates à son art, et saisir, aussi bien par le sentiment que par l'intelligence, le rapport des formes des êtres avec leur fin, ainsi que les modifications qu'elles subissent selon les propriétés, les actions, les passions purement individuelles. Cette connaissance exige une observation scrupuleuse et délicate ; car, bien qu'il n'existe que des individus, on doit cependant déterminer quelles formes sont génériques, ou spécifiques, ou individuelles, ou purement accidentelles, parce que l'art, quoiqu'il ne réalise aussi que des individus, crée des individualités de différentes sortes.

D'abord il peut produire des êtres analogues à ceux qui sont dans la nature, un cheval, un homme, ayant les formes génériques, spécifiques et individuelles

réunies; ensuite des individus types de races, n'ayant plus de propriétés individuelles et correspondant à l'idée d'espèce, non plus un cheval, mais le cheval arabe; considérer des propriétés accidentelles comme essentielles et former ainsi des types abstraits : la belle femme, la Vénus de Médicis; prendre ceux-ci pour symboles de propriétés abstraites dont on fait l'essence de l'individu : la beauté de la femme, la Vénus de Milo. Tous ces types, qui s'obtiennent par l'abstraction des propriétés et l'isolement des formes qui les expriment, se basent sur la nature, mais ne sont que des êtres créés par l'intelligence. Aussi l'artiste reste libre dans le choix de son symbole; l'idée de force, par exemple, il peut la représenter aussi bien par un lion que par Hercule; mais quel que soit l'individu au moyen duquel il l'exprime, on trouve toujours en celui-ci le même rapport typique de formes.

L'étude du rapport entre l'idée et la forme ouvre de vastes horizons à l'artiste : elle lui permet de s'élever au-dessus des formes individuelles défectueuses ou vulgaires; d'en concevoir de plus parfaites, de plus caractéristiques, de plus expressives, de plus belles, qui répondent à l'idéal de la pensée et sont supérieures aux imperfections de la réalité.

Bien que le son ne soit pas une forme des êtres et des objets, mais le résultat de leur action, l'intelligence nous dit et l'expérience nous prouve que, dans la nature, les sons se trouvent en rapport avec le caractère des êtres et des objets qui les produisent. L'articulation, qui est un effet mécanique, est donnée à une foule d'êtres et particulièrement à l'homme. Cependant un

individu quelconque n'est, par cela seul, pas capable d'avoir un langage; il peut exprimer les sentiments qu'il éprouve; mais pour former le langage, il faut la pensée. L'homme seul, être intelligent, est doué de la parole et s'en sert non seulement pour exprimer ses émotions, même les plus fugitives, mais aussi ses pensées, ses jugements; elle lui est tellement essentielle, que sans elle l'esprit ne se développe pas et se trouve, en tout cas, impuissant à s'élever au-dessus de la connaissance des choses purement sensibles; elle est le premier et le plus complet moyen de communiquer la pensée, parce qu'elle est apte à exprimer l'universalité des idées, à éveiller l'universalité des sentiments et à faire surgir toutes les images.

Le mot est, en général, dans un rapport plus ou moins direct avec les objets matériels qu'il représente, et, comme les termes qui servent à exprimer les choses supra-sensibles ont été, pour ainsi dire, moulés sur le langage primitif plus matériel, on retrouve là encore ce même rapport plus ou moins conservé.

La parole est généralement en relation directe avec le caractère des individus et des races, leurs sentiments, leurs passions; faible ou vigoureuse, lente ou rapide d'après l'activité de l'être; elle indique même, par sa rudesse, sa dureté, son harmonie ou sa douceur, le caractère, la civilisation des peuples et la nature de leur séjour : les langues des nations incultes sont rudes et sauvages, celles des peuples civilisées douces et harmonieuses; les habitants des plaines et des villes ont un langage clair et limpide, ceux des montagnes et des bords de la mer un langage dur, puissamment articulé. En outre, le discours prend naturellement le

caractère de l'objet qu'il s'agit de dépeindre et a une telle force d'harmonie imitative que, dans des cas donnés, sans même comprendre la langue, on pourrait déterminer la nature de l'idée, des objets, des passions qu'il exprime.

L'art resserre ce rapport naturel : par l'accumulation d'articulations ou de syllabes claires, sombres, sonores, énergiques ou douces, par le rhythme lent ou vif, majestueux, coupé ou égal, il donne de la force, de la douceur, de la pompe, de la légèreté, du mouvement, de la vie à l'expression de la pensée selon le caractère de celle-ci; même il en augmente l'énergie en créant des formes nouvelles : par métaphore, comparaison, etc., il décrit une chose par une autre, parce qu'il y découvre un rapport plus caractéristique que dans le nom propre, et, par les inflexions de la voix, le geste et la physionomie, en augmente encore la puissance.

Les sons inarticulés, tels les divers bruits de la nature, ont aussi, en général, avec l'objet qui les produit, un rapport que l'intelligence peut analyser : les cris de joie sont différents de ceux de la colère ou de la douleur; la mer en fureur produit un effet tout autre que lorsqu'elle agite doucement ses ondes; le bruissement du zéphyr ne ressemble pas au sifflement du vent déchaîné, au sourd roulement du tonnerre, au fracas de la tempête. L'artiste s'empare de tous ces effets; par l'accumulation et la combinaison des sons en eux-mêmes, la fusion, l'isolement ou l'opposition des différents timbres, il produit des effets analogues et crée même des harmonies nouvelles pour l'expression de ses idées et de ses sentiments; et, unissant les

sons au langage, il donne à tous deux une expression plus puissante.

Le rapport entre la forme et le sentiment est double et doit se considérer à deux points de vue : en tant qu'exprimant des sentiments et en tant qu'impressionnant la sensibilité.

Dès son enfance, bien avant toute réflexion sérieuse, l'homme reçoit naturellement de toute chose une certaine impression qui l'attire vers l'objet ou l'en repousse. Cette attraction ou cette répulsion produisent l'amour ou la haine, fondement de tous les sentiments. Si les différentes impressions se contre-balancent de manière à se détruire l'une l'autre, ou si la sensibilité interne est obtuse, émoussée, blasée au point de ne plus éprouver aucune impression sensible d'un certain nombre d'objets déterminés, il y a, à l'égard de ceux-ci, apathie ou indifférence.

L'impression directe d'une chose sur le sentiment est produite par la forme extérieure. C'est elle, en effet, qui frappe avant même qu'on ait pu se rendre compte de cet objet, de son essence, de son but; c'est elle qui, en modifiant les sens, cause un certain plaisir ou une certaine peine qui éveille l'intelligence et l'excite à fixer la chose afin de la pénétrer, de la comprendre, de pouvoir la sentir encore mieux. Quand l'esprit et le cœur ont été cultivés, ils ne s'arrêtent plus à ces formes extérieures, mais s'élèvent à la conception et au sentiment des idées morales, philosophiques et religieuses qu'elles rendent sensibles.

Ce qui impressionne d'abord, c'est la nature. Celle-ci ne fournit pas seulement à l'intelligence des choses à étudier pour en acquérir la science; partout et tou-

jours elle exerce une influence directe et vivace sur la sensibilité qu'elle émeut. La vue de la nature et de ses phénomènes excite en nous le sentiment de la grandeur, la puissance, la beauté, la splendeur de la création. La contemplation des lois sublimes qui gouvernent l'univers et chaque être nous révèle le Créateur dont elle nous fait sentir et admirer la grandeur, la puissance, la bonté infinies. En outre, elle nous donne le calme, la joie, la mélancolie, la terreur, en raison de l'objet qui impressionne et auquel l'âme tend à se conformer.

Tous les sentiments inspirés par la nature dans son ensemble peuvent être produits par les objets particuliers : la forêt par ses ombres, sa fraîcheur, son silence; les rochers abruptes, les cîmes couvertes de neiges éternelles par leur masse imposante et majestueuse; l'océan par son immensité, ses ondes tranquilles, ses flots en courroux; la voûte des cieux par sa profondeur et l'infinité des astres qui tourbillonnent dans l'espace; l'orage par l'éclat de la foudre, le bruit du tonnerre, le hurlement de la tempête, nous émeuvent, nous subjuguent, nous terrassent. Le gazouillement de l'oiseau au fond du bocage; les soupirs du vent, le doux murmure de l'onde; l'ombre vaporeuse du soir, le calme de la nuit; le bonheur innocent, les jeux de l'enfance, les tendres soins d'une mère, la muette éloquence d'un regard d'amour nous séduisent, nous captivent, nous enchantent. Tout enfin parle à l'âme de Dieu, de notre grandeur, de notre petitesse, de notre destinée, de nos devoirs; nous remplit d'admiration, de reconnaissance, d'amour; produit les sentiments les plus tendres; nous fait

éprouver une joie intime ou une profonde et mélancolique rêverie. Ainsi surexcité, le sentiment nous élève au-dessus du monde réel dans un vague mystérieux où nous voyons un reflet de la beauté suprême, l'idéal éveillé par la beauté de la nature.

Quand nous avons été ainsi sous l'influence plus ou moins grande d'une chose et que nous cherchons ce qui a pu nous impressionner si profondément, nous voyons que souvent ce n'est que la forme dont l'objet, l'idée, ou le fait se trouvait revêtu dans ces circonstances particulières. Déterminer *à priori* quelles sont les formes qui doivent absolument produire des émotions données, et expliquer la raison de l'influence de chacune d'elles sur notre sensibilité n'est pas possible. Le sentiment a toujours quelque chose de vague et ne s'analyse, ne se discute, ne se démontre pas comme un théorème de géométrie ou une question de morale. En outre, les individus ayant tous un caractère distinct, un développement intellectuel et moral différent, l'impression d'un même objet est autre pour chacun. De plus, l'homme se trouvant, aux différentes époques de sa vie, dans des dispositions et des états physiques et moraux les plus divers, un même objet peut produire sur lui les effets les plus contraires. Un rien devient souvent la cause de nos émotions, soit par lui-même, soit par son entourage ou même par des circonstances tout à fait externes que nous y rattachons et qui le modifient à nos yeux.

Cependant il y a, entre certaines formes et certains sentiments, un rapport intime qui se manifeste chez tous, mais avec des degrés infiniment variables pour chaque individu à des moments différents. Ainsi, par

exemple, l'immensité de l'espace, de grandes lignes droites, des couleurs foncées, de sombres profondeurs, des sons graves et soutenus, des accords parfaits et surtout les accords mineurs, font naître des sentiments graves ou tristes, un recueillement profond; des lignes agréablement ondulées, la lumière et les teintes claires, des sons légers, des mouvements allègres et doucement cadencés, produisent des sentiments joyeux et tendres; le mouvement puissamment rhythmé, des sons éclatants, excitent l'ardeur et l'enthousiasme; des formes vagues sans être confuses, des couleurs peu éclatantes sans être sombres, des sons veloutés et indécis, des accords à attractions multiples, provoquent la rêverie; les lignes brisées, anguleuses et confuses, les couleurs obscures contrastées avec des clairs tranchants, l'éclair dans la nuit, des sons stridents et rudes, des accords dissonnants à renversements accumulés, des rhythmes coupés ou syncopés, remplissent d'inquiétude ou de terreur. Ainsi chaque forme, dans la nature et dans l'art, leurs infinies combinaisons de force et de contraste; la juxtaposition, ou la superposition de formes semblables ou contraires, ont avec nos sentiments un rapport plus ou moins éloigné, qu'on sent mieux que ne pourraient le démontrer à l'intelligence toutes les théories possibles.

La forme n'excite pas seulement le sentiment, elle le manifeste jusque dans ses modifications les plus fugitives, dans ses émotions les plus délicates. Tout animal a ses instincts exprimés à l'état latent par sa forme générale. Dès que sa sensibilité est en jeu, les formes sont modifiées de mille façons diverses selon l'opération de chaque passion en particulier ou de

leurs combinaisons multiples. Toute affection quelconque se manifeste par des signes extérieurs à peu près identiques pour tous les individus d'une même espèce, et très rapprochés pour toutes les espèces, selon les passions que les êtres particuliers sont susceptibles d'éprouver.

Cette modification est la plus complète chez l'homme, qui reflète sur son visage et dans tout son corps les émotions, les affections, les passions actuelles. Les sentiments malveillants, la colère, la jalousie, la haine, etc., enlaidissent les formes en les contractant ou en les boursouflant outre mesure, en rendant les teintes livides ou empourprées, en empêchant le mouvement ou en excitant des mouvements désordonnés, rudes et anguleux. Les sentiments bienveillants, la joie, l'amour, la reconnaissance, etc., embellissent les formes en les épanouissant, en produisant des teintes rosées, des mouvements gracieux et faciles. Ces divers sentiments, par eux-mêmes et surtout par leur manifestation, nous attirent ou nous repoussent selon qu'ils sont bons ou mauvais, parce que les dispositions bienveillantes constituent le fond de la nature humaine.

La science du rapport entre la forme et le sentiment, de même que celle du rapport entre la forme et l'idée, ouvre de vastes horizons à l'art. L'artiste qui, par l'esprit et par le cœur, a saisi ces relations, est capable d'introduire dans ses œuvres, quel que soit le procédé dont il dispose, les effets d'expression et d'impression nécessaires pour réaliser complètement sa pensée. Le sentiment éclairé par l'intelligence, et l'imagination excitée par le sentiment

lui permettent de produire dans les autres les émotions que lui ont données les sublimes harmonies de la nature et la jouissance de la possession de l'idéal, en revêtant sa pensée de formes expressives dont l'impression lui est connue. Ayant isolé dans les objets les qualités et les formes qui l'impressionnent, et analysé l'influence qu'en a subie son âme; ayant constaté par quelles modifications extérieures les affections intérieures se manifestent, il peut, dans l'élaboration de son œuvre, librement s'élever vers l'idéal.

Comme il ressort de ce qui précède, la détermination de la forme en rapport avec l'idée et le sentiment est, avant tout, une opération de l'intelligence éclairée par l'observation, l'expérience et l'étude. Cependant l'intelligence seule ne suffit pas pour la création d'une œuvre artistique. Celle-ci exige, pour déterminer les formes produites par l'imagination, l'intervention du sentiment.

De là résulte la différence de la valeur qu'a la forme dans la science, dans l'industrie et dans l'art. Aussi longtemps qu'il ne s'agit que d'exprimer ou de réaliser une pure idée, la forme est presque nulle et la recherche en serait souvent nuisible. Dans l'art, au contraire, dès qu'une idée se change en une pensée personnelle, le rôle de la forme devient capital, son influence presque toute-puissante. Son importance s'accroît à mesure que le sentiment domine dans la pensée et atteint son plus haut degré dans la poésie et la musique purement subjectives où le sentiment et la forme priment parfois complètement l'idée.

Ceci est tellement vrai, que bien des artistes et la majorité des amateurs, mus plutôt par le sentiment

qu'éclairés par l'intelligence, ignorant le véritable principe et le but de l'art, finissent par ne plus voir dans celui-ci que le sentiment et la forme. Quoique cette façon de juger soit incomplète, exclusive et fausse, elle est fondée; car, quelque grande que soit une pensée, elle perd toujours à ne pas être sentie ou mal formulée. Les hommes sont ainsi faits qu'il leur faut quelque chose de sensible qui les émeuve et les attire; si, dans l'élément matériel ou la forme, le sentiment fait défaut; si rien ne les y frappe et ne les séduit, ils restent froids et indifférents : les plus hautes pensées, les vérités les plus grandes doivent, pour la plupart, plaire par la forme avant que d'être admises.

La forme obtenue uniquement par le raisonnement n'exprime que l'objet ou l'être lui-même, elle doit encore signifier la pensée entière de l'artiste. Par le sentiment, celui-ci anime ce corps inerte, fait mouvoir ces muscles, parler ces yeux, vivre ce feuillage ; il pare ce site d'ombres profondes, de riants bosquets, d'une tendre verdure, pour exprimer par eux le mystère, l'amour, la douce joie; il introduit dans la nature inerte le sentiment de la vie en l'unissant à la nature vivante : ce paysage est animé par la présence de l'homme ou de l'animal; cet orage a des témoins qui, par leur épouvante et leur terreur, en rendent encore plus sensibles la grandeur et la majesté; il fait agir, aimer, souffrir ces hommes évoqués d'un autre âge pour nous communiquer leur pensée intime en nous faisant assister au drame de leur vie; il nous élève avec lui dans le monde de l'idéal en exprimant et en imprimant une suite continue d'idées et de sentiments

qui nous entraînent et éveillent nos plus hautes aspirations.

Dans le portrait même, où il s'agit de reproduire l'exacte ressemblance, l'artiste montre le caractère de l'individu et l'impression produite par celui-ci sur son âme; il anoblit les traits les plus vulgaires par la manifestation de la pensée et, à travers la laide figure d'un Socrate, il fait resplendir la grande âme d'un Platon; il anime même un cadavre en exprimant la douceur de la mort comme avant-goût des félicités éternelles. En réunissant ainsi tout ce que lui fournissent la nature et sa propre pensée, il atteint à un degré d'expression supérieur à celui de la réalité, et à une force d'impression que celle-ci ne peut le plus souvent obtenir sans que l'âme fasse un retour sur elle-même.

Quelle que soit l'importance de la forme, elle est de sa nature subordonnée à la pensée. En effet, ni dans la réalité, ni dans l'industrie, ni dans l'art, elle n'a de portée qu'en tant qu'elle sert à déterminer matériellement le but de l'objet, et de valeur artistique que pour autant qu'elle exprime des pensées ou des idées et des sentiments.

Dans la nature, chaque forme est en rapport avec le but général et particulier de l'être, et toute forme contraire à cette fin est une monstruosité. Les formes résultant des grandes commotions de la nature, n'ayant rien de fixe ni de déterminé par rapport au but d'un objet, n'ont de portée que parce qu'elles influent par leurs masses, leurs lignes, leur désordre, leur puissance, sur le sentiment du spectateur, qui leur attribue une signification en raison de l'impression produite.

Dans les œuvres de l'industrie humaine, les formes n'ont de même aucune portée que pour autant qu'elles déterminent le but de l'objet et en facilitent l'emploi; toute forme qui ne contribue pas à cette fin est inutile ou nuisible. Dans les productions qui sont en même temps du domaine de l'art et de l'industrie, les formes doivent contribuer au double but de l'objet, d'être utile et de plaire : toute forme, quelque belle qu'elle soit, qui amoindrirait la facilité d'emploi, la résistance nécessaire, est mauvaise; en outre, pour être agréable, vraie et belle, la forme artistique doit éveiller des idées de proportion, d'ordre, de symétrie, et prendre le caractère de force ou de légèreté en rapport avec la destination de la chose et ses différentes parties constitutives. Dans les arts qui ont pour but premier la manifestation de la pensée, toute forme qui, de sa nature, ne concourt pas à réaliser ou à agrandir cette expression, est inutile, souvent nuisible ou ridicule, selon qu'elle empêche celle-ci soit en l'amoindrissant par trop de détails, soit en la noyant dans des accessoires superflus.

Dans la nature, dans l'industrie et dans l'art, la forme n'est donc qu'une manière d'être qui détermine l'individu créé par l'intelligence, un mode de la réalisation de la pensée divine ou humaine ; et, dans l'art en particulier, elle ne peut jamais être qu'un langage traduit en paroles, en sons, en lignes, en couleurs, en pierres. Qu'on la prenne dans ses détails ou dans son ensemble, elle n'est que le symbole de la pensée, un simple signe destiné à réaliser l'idéal conçu ; en elle-même elle est sans valeur artistique proprement dite.

Ce qui le prouve, c'est que, dans l'art, on trouve pour chaque pays, chaque époque, chaque école, et même pour chaque artiste de quelque valeur, un style particulier ou un mode caractéristique d'expression qui fait varier la forme à l'infini, non d'après les choses représentées, mais selon les idées, les sentiments, les caractères des races, des générations, des individus. Si la forme y était pour elle-même, ces variations n'auraient pas leur raison d'être ; il y aurait certes encore, dans cette supposition, une habileté plus ou moins grande dans la réalisation matérielle, mais non une différence essentielle dans la façon de voir et de rendre, en raison du progrès, du recul et de la transformation des idées. En outre, quoique rien ne soit plus facile que de continuer et d'achever une forme qui a pour but de représenter ou d'énoncer un fait matériel, il est impossible qu'un artiste achève l'œuvre d'un autre, parce que le second ne peut s'identifier avec l'idée et le sentiment personnels que le premier a voulu manifester, et se trouve par conséquent incapable de déterminer la forme qui en est le signe.

Si l'on supprime la pensée ou qu'on la mette seulement en seconde ligne, comme simple donnée indifférente sur laquelle on brode, l'art tombe au niveau d'un métier à procédé plus ou moins difficile ; il devient une affaire de caprice, de charlatanisme ; il se prête à toutes les lubies, à toutes les folies et n'a plus de but ni de sens.

En effet, où la pensée ne remplit pas son rôle, il ne reste plus que la forme ou le langage. Or la forme pour la forme, le langage pour le langage, n'est-ce

pas le comble de l'absurde? A quoi bon parler pour ne rien dire? parler pour le simple plaisir de parler? La forme pour la forme, ce funeste principe qui a fait tourner tant de têtes, est la négation de l'art même. En effet, qu'en reste-t-il encore? La pensée? Elle n'a aucune portée artistique, elle n'est qu'une occasion, jamais un but; aussi, peu importe ce qu'elle est: le bien, le mal, le vrai, le faux, le beau, le laid, la vertu ou le crime, tout est indifférent, tout est identique. Grandes idées, nobles aspirations, sentiments élevés, idéal, sont choses bien inutiles, nuisibles peut-être comme imposant des entraves au libre jeu, aux fantaisies d'une imagination fiévreuse et désordonnée. Où cet art peut-il mener? Quel charme produirait-il? Quelles idées serait-il capable de répandre?

Le premier résultat de cette fausse théorie est de bouleverser les principes les plus élémentaires de la raison en subordonnant le but à un moyen; le second de faire naître dans les esprits une confusion complète entre les idées, en n'établissant aucune distinction entre le vrai, le faux, le bien, le mal, l'affirmation et la négation. Si cet art a quelque influence, il ne peut mener qu'au dévergondage de la pensée et du sentiment, et aller ainsi à l'encontre du but le plus élevé de l'art, le perfectionnement de l'homme. Et pour la forme même, est-elle la reproduction poétique de la nature? Non, il ne reste plus qu'une imagination sans frein, sans contre-poids; entre l'œuvre, la nature, la pensée, il n'y a plus de lien; la forme n'est qu'un assemblage plus ou moins brillant qui n'a plus de loi ni en dedans, ni en dehors de nous, plus de principes,

plus de base; c'est la fantaisie, le caprice, la folie érigée elle-même en principe.

Une erreur contraire, c'est l'idéalisme. Ce système trop exclusif ne voit dans l'art que la pensée et y subordonne tellement la forme, que celle-ci perd presque entièrement son importance. Certes, dans l'art considéré d'une façon générale, l'idée prime sur le sentiment et la pensée sur la forme, parce que le sentiment résulte de l'idée et la forme de la pensée, et parce que le sentiment et la forme n'auraient pas leur raison d'être sans l'idée qu'ils ont pour but de réaliser d'une manière expressive; mais, pour ce motif, on ne peut annihiler un de ces deux éléments essentiels : l'art sans la pensée et l'art sans la forme ne sont proprement qu'un art mutilé.

Le musicien, le poëte, le peintre, le sculpteur, l'architecte doivent tenir autant compte de la pensée que de la forme et de la forme que de la pensée. Ils ne peuvent laisser celle-ci incomplète, celle-là inachevée; il faut qu'ils les mènent toutes deux à la plus haute perfection possible. Sacrifier la pensée à la forme est une erreur de jugement; sacrifier la forme à la pensée est un manque de tact et souvent d'habileté technique : la pensée et la forme, toutes deux éléments essentiels à l'art, sont nécessaires au même titre et doivent complètement remplir le rôle que leur nature et la raison leur assignent.

D'après tout ce que nous venons de voir, il est suffisamment prouvé que la forme dans l'art n'est pas arbitraire, quoique l'artiste soit libre de choisir, comme symbole de sa pensée, l'objet qui lui semble le mieux y convenir. Elle n'est donc pas du domaine

exclusif de l'imagination; l'intelligence, le sentiment, la raison interviennent dans sa création; et alors même qu'on traite des sujets abstraits, allégoriques, en dehors ou au-dessus de la réalité, l'imagination doit puiser, sinon son modèle immédiat, du moins ses éléments constitutifs et ses raisons dans les sublimes harmonies de la nature, source inépuisable de formes vraies et typiques. En revêtant la pensée de formes destinées à la rendre sensible, l'art ne peut directement copier la nature qui ne comprend pas cette pensée; l'imagination doit modifier la réalité d'après l'idéal, sous peine de n'exprimer rien et de ne donner de la nature même que l'enveloppe matérielle. Et, en opérant cette transformation, l'imagination ne peut détruire la réalité, ni la rendre monstrueuse; au contraire, il faut que l'art, autant que le permet la matière, suive la nature d'aussi près que possible, tout en rendant complètement la pensée.

Le spiritualisme ne consiste pas à s'écarter de la vérité de la nature sous de faux prétextes qui cachent souvent l'ignorance, ni à amaigrir les formes et à créer des êtres étiques sans vie et sans énergie, prétenduement pour ne pas tomber dans le matérialisme. Il n'exclut ni la vigueur, ni l'éclat, ni rien de ce qui contribue à relever la puissance de l'expression et de l'impression, à augmenter l'attrait, la beauté et la splendeur de l'œuvre. Mais il veut que tous ces moyens d'effet ne soient pas employés en pure perte pour faire parade, qu'ils servent à rehausser la pensée et à la rendre plus attrayante et plus expressive. Aussi quand il peint ou fait agir des hommes, il ne vise pas à obtenir seulement des effets matériels qui plaisent aux sens

mais à réaliser son idéal ; et pour y parvenir, il fait un choix délicat de formes belles, énergiques et supérieures à la nature, parce qu'il leur a donné une portée plus grande en les unissant intimement à sa pensée.

§ 3.

Le procédé dans les arts.

SOMMAIRE : *Les procédés se basent sur la science des lois de la matière et sur la connaissance des formes. — Comment s'acquièrent les procédés. — Le procédé et le faire. — Unité des procédés de l'art et de l'industrie. — Valeur relative du faire et du procédé dans l'art.*

Le procédé est une manière d'opérer pour arriver à un résultat déterminé. Nous avons, dans les paragraphes précédents, parlé des procédés psychologiques de l'art ; ce paragraphe ne s'occupe que de ses procédés matériels, c'est-à-dire, de l'emploi des divers moyens dont il se sert pour réaliser extérieurement l'expression de la pensée par la forme.

Toute matière a des lois absolues pour elle : on ne peut l'employer que dans certains cas, d'une certaine façon, jusqu'à un certain point. La science de ces lois et des conséquences qui en découlent forme la base des procédés de tous les arts et de tous les métiers. Elle comprend la connaissance de la matière particulière dont on se sert, de ses propriétés les plus utiles, de son alliage possible avec d'autres, des modifications que celles-ci lui font subir, etc.

Elle donne, comme conséquence, le mode d'emploi, de travail et de maniement que chaque matière exige. Tout artiste, de même que tout ouvrier, doit posséder cette science en ce qui concerne sa spécialité : le poëte doit connaître sa langue ; le musicien ses instruments ; le peintre, le sculpteur et l'architecte, les couleurs, les pierres, les bois qu'ils emploient, tout comme le cordonnier son cuir et le tailleur son drap.

La seconde partie du procédé, c'est la connaissance des formes et la manière de les employer avec pureté et correction : l'écrivain doit savoir sa syntaxe ; le musicien l'harmonie ; le peintre, le sculpteur, l'architecte, le dessin avec tout ce que ces différentes branches comportent. La troisième partie, c'est la science des effets que l'on peut obtenir par l'union de la forme avec chaque matière isolée et dans les combinaisons multiples des moyens dont on dispose : le poëte doit connaître les ressources de sa langue ; le musicien celles de son orchestre ; le peintre, le sculpteur, l'architecte, celles que lui fournissent tous les moyens dont leurs arts respectifs disposent en vue de l'expression.

Cet ensemble de sciences constitue la base du procédé ; mais, à côté de la théorie, il faut une pratique longue et sérieuse qui permette d'appliquer celle-ci et d'en tirer tout le profit possible. Ceux qui veulent séparer la théorie de la pratique ne peuvent jamais aboutir qu'à faire, d'un côté, des savants peu ou point artistes, et, de l'autre, des artistes peu ou point savants ; en un mot, des hommes incomplets.

En effet, la théorie seule ne donne pas l'habileté nécessaire pour réaliser ; si l'on ne s'exerce pas l'oreille

et la vue, l'esprit et la main pour l'intelligence et le rendu de la forme, on ne peut jamais produire une œuvre convenable. La pratique sans la science est une aveugle sans guide : elle marche à tâtons, sans fermeté; elle peut parfois atteindre au but, mais n'en est pas sûre; et, si par expérience elle a la certitude de réaliser tel effet donné au moyen de telle opération, elle est à chaque pas arrêtée, parce que l'expérience, sans principe ni méthode, ne se porte que sur des choses isolées, déjà faites et éprouvées, dont on ne peut légitimement tirer aucune conclusion qui permette de déterminer d'avance ce que l'on produira en dehors de ce cas isolé. En opérant ainsi, l'on passe d'un essai à l'autre, et tout ce que l'on obtient, c'est un peu d'habileté mécanique dont on ne sait le plus souvent ni le pourquoi, ni le comment. Cette lutte continuelle et sans issue contre les difficultés du métier, produite par l'ignorance, est bien faite pour dégoûter à jamais de l'art.

Le procédé doit s'étudier en entier, théoriquement et pratiquement. Dans cette étude, si l'on veut simplifier la voie, abréger la route et rendre les résultats réels et sérieux, la théorie doit se fonder, non sur des caprices, des fantaisies, des partis pris d'école, de routine ou de suffisance, mais sur les principes élevés et immuables de la science, sur les mathématiques, la physique, etc., et avoir un développement logique et rationnel. Il faut qu'elle guide la pratique à chaque pas et que celle-ci s'appuie constamment sur la science pour marcher avec assurance; hors de là, le résultat est insignifiant ou nul. C'est pour avoir méconnu ce principe si simple et si naturel que tant d'intelligences

se sont fourvoyées, et que tant de capacités et d'efforts ont été perdus.

Le procédé peut être considéré à deux points de vue : en lui-même, et dans son rapport avec l'art. En lui-même, le procédé est un métier qui a pour but la transformation de la matière, la représentation des objets, l'énoncé des faits avec correction de formes, habileté de pratique, etc. Comme tel, il ne sert que pour l'enseignement élémentaire des moyens de rendu, pour l'étude exacte et consciencieuse de la forme en elle-même et dans les objets, ainsi que pour la copie et la mesure des choses à produire par l'industrie.

Bien que le procédé ainsi entendu n'ait réellement pas de valeur artistique, on ne peut cependant s'en passer pour l'étude et la pratique de l'art. En effet, avant de vouloir exprimer une pensée par la forme, il faut qu'on soit maître de celle-ci : il est impossible d'atteindre la fin sans posséder les moyens. Mais tous ces moyens n'ont de rapport avec l'art que pour autant qu'ils sont au service de la pensée comme modes d'expression; l'habileté acquise dans la pratique et la connaissance de la théorie ne constituent pas plus l'artiste que ces objets ne font l'art. Ainsi la peinture, la sculpture, l'architecture, ont absolument besoin du dessin et du modelage; cependant, quand même on saurait dessiner et modeler en toute perfection d'après un modèle quelconque, on ne serait pas artiste pour cela, parce que l'art n'a pas pour essence la reproduction exacte de la forme, mais l'expression de la pensée. De même celui qui posséderait à fond le solfége, l'harmonie, le contre-point, la grammaire, la syntaxe, etc., et en démontrerait au besoin les règles,

ne serait par là ni musicien, ni écrivain, parce que la connaissance et la pratique de ces choses constituent une science et une habileté, mais non pas l'art.

Pour toutes les branches de l'activité humaine qui emploient les mêmes matières et les mêmes formes, les procédés, en tant que moyens matériels, sont identiques. Il ne s'établit une différence entre eux qu'au moment où, d'un côté, le procédé devient un moyen d'expression, tandis que, de l'autre, il continue à être un mode de pure production de formes. Ainsi il n'y a pas de grammaire spéciale pour le garde champêtre et le poëte; ni un solfége particulier pour les croque-notes et les compositeurs; ni un dessin différent pour le forgeron, l'ébéniste, le peintre, le sculpteur, l'architecte. Tous, artisans et artistes, doivent posséder au même titre les mêmes éléments des procédés particuliers de leur branche d'activité, et l'artiste de même que l'artisan, qui, en tout ou en partie, manque de ces connaissances, est incomplet.

Pour celui qui n'a qu'à produire des formes, ces moyens suffisent; mais pour celui qui veut faire de l'art, il faut plus. Quand l'idée, le sentiment, le plan et tous les détails existent dans la pensée, il s'agit de les rendre au dehors avec toute la précision, le sentiment, la perfection possibles. Le seul moyen d'en réaliser la forme, c'est le procédé; celui-ci, dans l'art, n'est donc plus un simple mode ni d'imitation, ni de reproduction, ni d'énonciation de faits réels, matériels et sensibles, mais un mode compliqué de l'expression de la pensée. Le procédé en action, ou le faire, n'y intervient pas à l'effet de montrer l'habileté et la science acquises; il est là exclusivement pour expri-

mer par la forme l'idée et le sentiment de l'artiste, sa manière de voir et d'apprécier son objet. Si le procédé reste en deçà ou va au delà, il est incomplet ou faux et manque son but; car, d'un côté, il n'exprime pas complètement la pensée, parce que les moyens lui font défaut pour en réaliser la forme avec toute la finesse, l'ampleur, la grâce, l'éclat, le charme, l'expression qu'elle comporte; de l'autre, il sacrifie la pensée à la forme et, dans celle-ci même, la partie la plus expressive à la manière de traiter les détails, les accessoires qui se trouvent parfois parfaitement inutiles et, dans tous les cas, ne sont qu'un simple cadre pour l'expression de la pensée poétique.

Chaque artiste a un caractère, une tournure d'esprit, une manière de sentir qui lui sont propres, et par conséquent une manière spéciale de saisir, de voir, de juger, d'apprécier les objets qu'il tâche d'exprimer au dehors par son faire. Cette façon personnelle de rendre ses pensées, de traiter son sujet, constitue sa manière à lui, ou son style, qui le distingue sous tous les rapports de tous les autres. Le faire est donc un élément puissant d'originalité; car, par son mode d'action, il prend un caractère distinctif nettement déterminé : dans la touche fine, légère, ferme, hardie, rude, il reflète les qualités de l'artiste, son esprit, ses tendances. Pour atteindre ce résultat, il est de toute évidence qu'il doit se fonder sur une science profonde, une grande habileté et une expérience solide. En effet, tout dans le faire est de création personnelle : la couleur, le clair-obscur, l'harmonie, l'orchestration, la tournure, et n'importe quel autre élément d'expression. C'est à ce titre que le procédé en action est un élément aussi

essentiel à l'art que la pensée et la forme auxquelles seul il donne une réalisation; c'est pour ce motif que l'imitation directe de la nature a une valeur artistique aussi longtemps que le faire montre une certaine interprétation de la réalité; et c'est par ce seul côté et ce seul mérite que le matérialisme et le réalisme matérialiste touchent à l'art.

La science s'acquiert par l'étude des règles, l'habileté par la pratique; mais le procédé ne s'élève jamais plus haut. Le faire est un mode d'expression, alors même qu'il y a des lacunes dans la science et de l'inexpérience dans la pratique. Le procédé s'enseigne avec tous ses développements; tous sont capables d'en acquérir la science et la pratique, pourvu qu'ils aient une certaine dose d'intelligence, de bonne volonté et de courage. Le faire relève de l'individu, de son génie, de son éducation et de toutes les circonstances qui modifient sa manière de voir et de sentir: c'est une chose naturelle qu'on peut modifier, mais qu'on ne peut ni donner, ni acquérir. Le faire ne dépend pas du procédé, mais celui-ci est au service du faire : toute l'histoire de l'art confirme qu'avec des procédés identiquement les mêmes pour tous, chaque artiste a son faire parfaitement différent. Le procédé seul n'aboutit qu'à une imitation matérielle, le faire l'élève à une expression de la pensée.

Quelle que soit la valeur du faire dans l'art, on ne doit pas le confondre avec l'art lui-même. En effet, le premier élément essentiel est la pensée, le second la forme comme mode d'expression. Or, ni l'idée, ni le sentiment, ni la forme ne dépendent du procédé ni du faire. La pensée vient entièrement de l'intelligence

et de la sensibilité; la forme, de l'imagination excitée et guidée par le sentiment et la raison; et quoique la forme déterminée dépende en partie de la matière employée, c'est encore le procédé qui est au service de la forme pour la réaliser, et non celle-ci qui est subordonnée au procédé pour se plier absolument à ses exigences.

Le procédé triomphe de l'inertie de la matière, la soumet à la volonté; par lui-même il ne peut rien au delà; employé par un artiste réel, il sert à rendre les mille nuances de la pensée; ce moyen nécessaire de réalisation est à l'art ce que le corps est à l'âme. Cela montre suffisamment qu'un faire de parti pris, une façon de rendre toujours la même, dictée par le caprice ou par un esprit de système, n'a plus rien de commun avec l'art et le fausse même. Car, si le faire constitue en partie le style et l'originalité, c'est à la condition de révéler la personnalité de l'artiste; hors de là, c'est souvent du charlatanisme, parfois de l'ignorance ou l'absence complète de toute qualité distinctive.

Pour les matérialistes, comme nous l'avons déjà vu, tout l'art consiste dans le procédé en action ou le faire, non comme expression de la pensée, vu qu'ils n'admettent pas celle-ci, mais comme moyen de rendu plus ou moins caractéristique, c'est-à-dire, au fond, capricieux, de la réalité. Comme la reproduction de la nature est, somme toute, une chose tout à fait impossible, on est forcément conduit à admettre dans l'art le sentiment; et, comme celui-ci ne se fonde plus sur rien, on tombe nécessairement dans une sorte de sentimentalisme faux qui engendre la manière outrée,

le parti pris, le mauvais, le pire. Arrivé à ce point, le procédé s'altère; de science il n'est plus question; de pratique on a toujours assez. La forme elle-même vieillit, se perd; il faut du neuf, de l'excentrique, de l'impossible; et de l'art? Il n'y en a plus .

CHAPITRE IV.

FACULTÉS ET PROPRIÉTÉS ARTISTIQUES.

SOMMAIRE : *Détermination des facultés et des propriétés artistiques.*

Pour pouvoir produire une œuvre sérieuse et réellement artistique on doit être doué à un haut degré de facultés créatrices ; pour choisir parmi l'infinité des objets et des formes ce qui convient le mieux, il faut certaines facultés critiques et appréciatrices ; et pour donner à son œuvre le caractère de personnalité qui en fait, en grande partie, le mérite, il est nécessaire d'avoir certaines qualités particulières et distinctives.

La première chose dans l'art, c'est l'idéal qu'il s'agit de réaliser dans un objet déterminé. On doit donc avoir l'intelligence suffisamment forte pour saisir en eux-mêmes, dans leur ensemble et leurs détails, l'idéal et l'objet par lequel on veut le traduire, l'idée objective à exprimer et à développer, et le rapport de cette idée avec l'idéal. Il faut, en outre, se trouver doué d'un sentiment assez vif pour être psychologiquement impressionné par les qualités et les perfections intelligibles des objets intelligibles et sensibles et par les perfections matérielles des objets qui frappent les sens.

La seconde chose, c'est la forme chargée de rendre au dehors toutes les idées et tous les sentiments objectifs et subjectifs que comporte la conception. Pour créer des formes capables d'exprimer ainsi la pensée, il est nécessaire d'avoir une puissante imagination, faculté éminemment créatrice, qui trouve un grand auxiliaire dans la mémoire et un contrôle dans le bon sens. Comme entre les diverses formes qu'invente l'imagination ou qu'elle puise dans la mémoire et la nature, les plus convenables, les plus belles, les plus expressives sont à choisir, il faut le goût, faculté éminemment esthétique et critique. En outre, il est nécessaire que les sens soient suffisamment exercés pour saisir, avec exactitude et justesse, les formes matérielles des objets, et que l'on ait acquis une habileté assez grande pour produire au dehors, par le moyen du procédé, les formes inventées par l'imagination et choisies par le goût. Enfin, on doit être doué d'une forte raison pour ne pas laisser errer l'intelligence, divaguer le sentiment, s'égarer l'imagination d'après les impressions du moment souvent fausses, presque toujours incomplètes et jamais bien sûres avant la preuve du contraire.

L'ensemble des propriétés intellectuelles, morales et physiques de l'homme, dans leur combinaison particulière, constitue le caractère inné de l'individu; leur développement plus ou moins complet, leur éducation plus ou moins bonne, produisent son caractère acquis, lequel peut encore se modifier par toutes les circonstances internes et externes qui exercent quelque influence sur les idées et les sentiments. Comme toutes les propriétés appartiennent à un seul et même

être, dans quelque état que celui-ci se trouve, elles s'influencent mutuellement; il s'ensuit que chacun voit, sent, apprécie, juge et s'exprime à sa manière.

La façon de s'exprimer, c'est le style. Si l'individu a un caractère nettement déterminé qui se distingue de celui des autres, il a un style qui lui appartient en propre et constitue son originalité. Mais les facultés les plus puissantes, les propriétés les plus caractéristiques ont besoin de s'appuyer sur des sciences générales et spéciales, et d'opérer d'après la raison. L'art n'est-il donc pas libre? Certes; mais la véritable liberté n'est pas une aveugle errant à l'aventure, se décidant sans savoir pourquoi : elle est éclairée par la raison, guidée par l'intelligence dans son action et son choix.

§ 1.

L'imagination.

SOMMAIRE : *L'imagination et la mémoire. — L'imagination n'opère pas sans lois. — Son rôle dans l'art. — L'imagination n'opère pas seule et profite de l'éducation des autres facultés. — Influences que subit l'imagination.*

L'imagination est la faculté de se représenter sous des formes sensibles des choses sensibles ou non en elles-mêmes. Dans son opération, elle se combine avec la mémoire qui est la faculté de conserver dans l'esprit et de reconnaître les choses antérieurement connues. La mémoire diffère de l'imagination sous différents rapports. Pour qu'il y ait acte de mémoire,

il faut que l'esprit constate l'identité de l'objet saisi actuellement avec celui antérieurement perçu; ce qui n'est pas nécessaire pour l'imagination. De l'autre côté, celle-ci est plus efficace, parce qu'elle produit des objets, tandis que la mémoire en rappelle seulement.

L'imagination peut deux choses : conserver les formes que nous donnent les sens; combiner ces formes, ainsi que celles fournies par l'étude de la forme abstraite et en créer de nouvelles. L'imagination conservatrice peut donc être considérée comme une espèce de mémoire, mais l'imagination créatrice s'en distingue essentiellement. Celle-ci ne fait ni des choses, ni des formes absolument nouvelles; mais, au moyen de celles données par les idées d'une façon générale et abstraite, et par la nature d'une façon concrète et individuelle, retenues par elle et spécialisées avec l'aide de l'intelligence, elle en produit d'autres pour réaliser au dehors des objets qui n'existaient pas antérieurement. Elle peut s'exercer sur les formes purement sensibles des choses et sur les formes purement abstraites, par là elle est un élément producteur de l'industrie, de la mécanique et de la construction; ou sur les formes sensibles destinées à exprimer nos idées et nos sentiments, et par là elle est une des facultés génératrices de l'art.

L'imagination opère-t-elle sans règles, ou bien suit-elle, dans son action, certaines lois déterminées? Elle peut l'un et l'autre. Lorsque, excitée par un sentiment vague, elle travaille sans objet et sans but, elle n'est certainement sujette à aucune règle, et opère, comme dans les rêves, par liaisons d'idées en passant d'un objet à l'autre. Quand elle s'exerce sur de sim-

ples formes, sans idée déterminée à réaliser, elle cherche instinctivement des formes élégantes, harmonieuses, se trouve, sans le savoir, sous l'influence du sentiment du beau, et, quoique travaillant sans règles nettement déterminées, elle n'est déjà plus sans loi. Lorsqu'elle opère sur des formes destinées à réaliser une idée, comme dans la mécanique et l'industrie en général, elle doit nécessairement rechercher les formes permettant d'utiliser le plus économiquement les forces physiques à mettre en œuvre, de rendre l'emploi de l'objet facile, sa construction solide et ainsi de suite; dans ce cas, elle subit des lois sévères et impératives, sous peine de construire des objets dont on ne peut se servir.

Dans les arts, elle est soumise à des règles tout aussi sévères et impératives, sinon l'art serait du domaine du pur caprice, de l'extravagance et de la folie. Quel y est en effet le rôle de l'imagination? Elle doit produire des formes sensibles destinées à réaliser au dehors l'idéal de la pensée et créer ainsi un second idéal qui, au moyen de ses formes, exprime, jusque dans les moindres détails et les nuances les plus fugitives, la pensée essentiellement personnelle, l'idée, le sentiment de l'artiste, et soit réalisable dans la matière déterminée. Comme elle n'y opère qu'en vue du résultat à obtenir, elle ne peut produire que des formes essentiellement en rapport avec l'idéal de la pensée : tout ce qui ne concourt pas à l'expression de celui-ci est inutile et par là même nuisible. C'est parce que dans les arts l'imagination est absolument subordonnée à la pensée, que son opération est parfois si laborieuse et si pénible.

Si l'art n'avait pour but que de réaliser au dehors des formes gracieuses, brillantes, hardies, harmonieuses, le rôle de l'imagination serait facile : elle n'aurait que des obstacles matériels à vaincre. Mais, dès que la pensée intervient, il y a constamment lutte entre celle-ci et la forme : tantôt les formes rendent mal ou incomplètement l'idée ou le sentiment; tantôt l'imagination est distraite par des fantômes étrangers à la conception; tantôt le sentiment fausse la forme au détriment de l'idée; tantôt l'intelligence bride l'imagination au détriment de la forme.

Il est bien difficile, lorsqu'on ne se trouve pas dans un de ces rares et heureux instants où la force humaine semble agrandie sous l'influence d'une puissante inspiration poétique, de découvrir des formes qui rendent sensibles non seulement pour nous, mais aussi pour nos semblables, nos pensées, nos aspirations les plus intimes, et de donner à nos idées ainsi qu'à nos sentiments un corps qui les fasse vivre pour les autres et les leur rende, pour ainsi dire, palpables. Certes nous avons à notre disposition la forme abstraite; nous pouvons recourir à l'imitation de la nature; transformer, modifier, agrandir, combiner, concentrer l'infinité des formes et des effets que la réalité nous fournit; créer de nouveaux moyens pour exprimer nos pensées; mais ces opérations sont d'une difficulté à peine surmontable. Et quand l'imagination a produit son idéal, fût-il parfait, comme rendu de l'idée et du sentiment, on ne peut encore s'en contenter : entre la pensée et la forme s'interpose la matière qui vient empêcher la réalisation de celle-ci et forcer l'imagination de remplacer l'un effet par l'autre pour exprimer sa propre création.

Si l'imagination ne peut produire arbitrairement au gré de son caprice, il s'ensuit qu'elle ne peut opérer seule. Pour obtenir un idéal et des formes convenables, il est nécessaire qu'elle se base sur une intelligence éclairée qui saisit en elle-même son idéal, l'idée objective avec le sentiment que celle-ci contient, le sujet choisi dans son ensemble, ses détails et sa portée; qui possède la science du rapport de la forme avec l'idée, le sentiment, et connaît à fond les moyens matériels d'expression. En outre, il faut que cette faculté créatrice soit excitée et soutenue par un sentiment vif, profond et juste, afin de ne pas produire des formes sans vie ni attrait. Enfin elle doit être guidée par la saine raison qui, en s'appuyant sur des principes supérieurs, la fait rester dans le vrai, le rationnel, le possible, la précède comme sa lumière et marche à côté d'elle comme son guide. Si l'on veut soustraire l'imagination à l'intelligence et à la raison, pour la laisser errer seule ou en compagnie d'un vague sentiment, on aboutit presque fatalement à des excentricités, à des folies, à des choses sans nom.

L'imagination doit-elle toujours, en opérant, analyser, scruter, peser, pour créer son idéal? Non; car il faut que son action soit vivifiante comme l'inspiration, et non froide comme un syllogisme. Mais, alors même qu'elle semble agir spontanément, en dehors de toute autre influence que celle d'un sentiment purement subjectif, elle tient instinctivement, pour ainsi dire, compte des principes de la raison, essentiels à l'intelligence dont elle dépend comme de sa faculté primordiale; elle les suit sans les analyser, ni même les percevoir explicitement, parce qu'ils sont conformes à sa

nature; elle emploie tous les matériaux que lui fournissent la mémoire, l'expérience et l'étude, et utilise ainsi, comme par elle-même, tout ce que l'intelligence et le sentiment ont acquis; parce que toutes les facultés de l'être s'harmonisent, dans leur action et leur influence, pour concourir au même but. Un fait qui le prouve, c'est qu'il n'y a pas d'artiste à qui il n'arrive de voir se réveiller des créations faites dix ou vingt ans auparavant, mais agrandies sous tous les rapports, devenues plus belles, plus expressives, en raison des qualités et des connaissances acquises depuis.

L'imagination subit donc certaines influences qui peuvent, en bien ou en mal, la modifier plus ou moins dans l'un ou l'autre sens. D'abord, de même que toute autre faculté, elle est de sa nature forte ou faible, riche ou pauvre d'images. Cette force s'affaiblit par l'inaction, la paresse, l'ignorance, qui rendent son fonds stérile; cette faiblesse se renforce par l'exercice, la volonté, l'étude, qui font fructifier les germes les plus faibles. La culture intellectuelle et morale, qui élève ou rabaisse l'intelligence et le sentiment, a une influence considérable sur l'imagination pour la développer, l'amoindrir, la perfectionner ou la fausser. Ce qui influe encore grandement, c'est le caractère individuel, naturel ou acquis : la combinaison et le développement des différentes facultés qui se reflètent les unes dans les autres et constituent le caractère purement personnel. Il en est de même des sentiments momentanés qui modifient le caractère ordinaire et impriment actuellement à l'être un cachet particulier et par conséquent réagissent sur l'opération de l'imagination. On peut en dire autant de l'âge qui, d'après ses passions,

sa fougue, sa vivacité ou son calme, sa réflexion, modifie la manière de voir, d'apprécier de sentir et de s'exprimer.

Comme l'imagination, en formulant la pensée, agit sous l'influence du caractère purement personnel, elle imprime nécessairement aussi aux formes dont elle revêt l'idéal un cachet propre, et ainsi elle se trouve être un des grands éléments d'originalité. L'artiste ne peut donc assez se mettre en garde pour se soustraire aux influences désastreuses qui énervent, amoindrissent et tuent les facultés; il doit conserver pure et intacte cette puissance créatrice, et s'efforcer chaque jour de la fortifier par le travail et l'étude, seuls moyens de progrès.

§ 2.

Le goût.

SOMMAIRE : *Le goût apprécie la pensée et la forme. — Facultés dont il résulte. — Le goût est susceptible de culture.— Causes de la variation du goût. — Comment le goût doit être développé. — Le génie et le talent.*

Le goût est la faculté d'apprécier les beautés et les convenances de la pensée et de la forme en elles-mêmes et dans leurs rapports. Bien que le goût semble plus directement en relation avec la forme, et que la plupart l'aient défini comme un pur sentiment du plaisir que donne la perfection de celle-ci, ou une faculté de juger ce qui plaît, c'est une erreur de ne lui attribuer que ce seul objet. En effet, il n'apprécie pas seule-

ment ce qui est le plus agréable, le plus parfait dans les formes, mais aussi ce qui est le plus beau, le plus grand dans l'idée, le plus profond, le plus délicat dans le sentiment. En outre, comme l'art a pour premier but l'expression de la pensée ou la manifestation sensible de l'idéal, le goût n'a pas uniquement à choisir, parmi les idées et les formes, celles qui exercent le plus d'attrait sur le sentiment et les sens, mais aussi les idées qui puissent le plus complètement et le plus exactement exprimer l'idéal poétique qu'il a déjà en partie contribué à déterminer, et les formes qui soient le plus aptes à réaliser au dehors cet idéal avec tout le sentiment qu'il comporte.

Le goût apprécie donc et concourt à choisir le sujet ou l'idée objective par laquelle on veut exprimer l'idéal; les idées subordonnées qui le développent le mieux dans toute sa plénitude; les dispositions, les actions, les passions, les oppositions qui sont les plus favorables; les formes qui sont les plus parfaites en elles-mêmes et qui rendent le plus parfaitement ce sujet ainsi que les idées et les sentiments qu'il s'agit d'exprimer.

Le goût, considéré au point de vue de la pensée, est la faculté de juger ce qu'il y a de vraiment beau, vrai, bon, grand, noble, délicat dans les idées et dans les sentiments que les idées contiennent et éveillent; considéré relativement à la forme, il est la faculté d'apprécier la beauté, la vérité, l'élégance et l'harmonie des formes et leurs rapports de convenance avec les pensées qu'elles doivent traduire. Dans l'art il doit nécessairement embrasser ces deux ordres de choses et, par conséquent, il est la faculté d'apprécier les

qualités de la pensée et de la forme, et de sentir le rapport le plus vrai et le plus parfait entre ces deux éléments.

Le goût n'est pas une faculté primordiale, mais secondaire, et résulte de la combinaison d'autres facultés tant du corps que de l'âme.

Il faut d'abord des sens capables de percevoir la beauté, l'élégance, l'harmonie et toutes les perfections des formes matérielles. En effet, sans une fine perception sensible, on ne peut discerner les formes qu'en masse, sans se rendre compte de leurs rapports particuliers, de leurs combinaisons, de leurs effets, ni juger, malgré le sentiment et la raison, de leur perfection comme rendu complet de l'idée et du sentiment. Il est des personnes dont la vue est tellement défectueuse qu'elles sont littéralement incapables d'apprécier la valeur des couleurs, des teintes, des lignes; d'autres dont l'ouïe est si imparfaite qu'elles ne saisissent pas les rapports des sons, et cela naturellement sans être ni aveugles, ni sourdes. Entre un organisme pareil et une organisation parfaite, pris comme types des deux extrêmes, il y a une infinité de degrés dans les perceptions des sens et par conséquent dans la finesse du goût relativement aux formes sensibles. Comme la perception de celles-ci est la chose la plus facile pour un homme régulièrement constitué et que la plupart ne reçoivent pas un développement harmonique de toutes leurs facultés intellectuelles et affectives, la foule ne s'élève guère au dessus de l'attrait des formes extérieures et ne se rend absolument pas compte de leur véritable sens artistique. Un goût basé sur un pareil fondement n'a aucune portée.

En second lieu, il est nécessaire d'avoir le sentiment suffisamment développé pour être psychologiquement touché de ces formes, attiré ou repoussé par elles, de façon à jouir de leur contemplation ou à souffrir de leur présence, et pour subir des impressions profondes des idées et des sentiments qu'elles traduisent. Celui qui manque de sensibilité reste froid devant tout; il reçoit des impressions physiques, mais rien ne fait palpiter son cœur, aucun enthousiasme ne le transporte, nulle beauté ne le séduit; il ne s'élève jamais à une idée généreuse, à un noble sentiment, et, de sa vie, il ne comprend un mot à l'art. L'homme dont les sens sont imparfaits est capable de devenir un grand artiste, s'il a de l'âme; le sourd peut peindre, l'aveugle composer. Celui qui est dépourvu de sentiment ne produira jamais, malgré toute son habileté, que des œuvres froides et mortes comme son cœur.

Les sens et le sentiment seuls ne constituent pas le goût; en effet, les sens ne peuvent apprécier que l'attrait des formes en tant que pures formes; le sentiment ne juge de la forme et de la pensée qu'en tant qu'il en est impressionné. Cependant, unis l'un à l'autre, ils permettent de jouir des objets, sans toutefois savoir définir en quoi ce plaisir consiste et par quoi il se produit. Mais, comme la sensibilité n'opère pas sans éveiller l'intelligence et qu'il n'est pas toujours nécessaire d'être en état de justifier ses jugements pour bien juger, le sentiment est souvent dans le vrai quand rien n'en offusque l'opération. Pourtant, d'autre part, comme les sentiments sont vagues lorsqu'ils ne se fondent pas sur des raisons solides, qu'un souffle les fait changer et que pas deux individus ne sentent

absolument de même, il est difficile de se fier complètement à eux, et c'est le cas de dire qu'il ne faut pas discuter sur le goût.

Il est nécessaire, en troisième lieu, d'être doué d'une imagination capable de conserver et de créer des formes non seulement pour elles-mêmes, mais pour exprimer des idées et des sentiments. Une imagination faible ou paresseuse ne produit des formes ni assez nombreuses, ni assez expressives et vivantes pour fournir matière à un choix d'appréciation. Il semblerait que l'imagination n'intervient, à proprement parler, dans le goût que pour autant que celui-ci produit, car il critique les créations de l'imagination, l'aide, la soutient et la guide dans l'élaboration de la forme. Mais cependant, elle est nécessaire au goût qui juge, car il est difficile d'admettre qu'en faisant la critique d'une forme, il ne s'en produise pas dans l'esprit une autre qu'on prend comme terme de comparaison.

On doit, en dernier lieu, avoir une raison forte, une intelligence haute et cultivée pour apprécier les éléments intelligibles des choses et pour juger de la perfection des formes et de leurs relations avec la pensée. Où la raison fait défaut, il y a folie; or, l'art n'est pas du domaine de celle-ci.

Dans tout ce que fait l'homme, la raison est la chose première. C'est elle qui nous rend aptes à connaître, à vouloir, à agir, à produire; en tout et toujours elle sert de lumière, de régulateur, de contrôle. C'est elle qui juge l'idée objective belle ou laide, vraie ou fausse, digne ou indigne d'une réalisation artistique; qui dirige, soutient l'intelligence dans l'acquisition de l'idée subjective; qui contrôle le senti-

ment en lui-même, comme bon ou mauvais, juste ou injuste, et dans son rapport avec l'objet sur lequel il s'exerce. C'est elle qui admet ou rejette l'idéal de la pensée comme répondant ou non à son objet sous n'importe quel rapport. C'est elle encore qui, se basant sur les harmonies de la nature, sur la science du rapport entre l'idée et la forme, sur la conception de l'idéal, bride l'imagination, la fait rester dans le vrai, le rationnel, le convenable; qui critique l'idéal de la forme comme rendant ou non celui de la pensée, comme réalisable par le procédé, et qui en juge la beauté, la convenance, la valeur. C'est elle qui guide l'artiste dans l'emploi des moyens matériels, lui fait acquérir et mettre en pratique les sciences nécessaires pour aboutir à l'expression vraie, naturelle, convenable de la pensée. C'est elle qui apprécie l'œuvre produite en remontant de la forme à la pensée, du symbole à la chose signifiée, et domine toutes les opérations de l'intelligence, du sentiment et du corps qui ont concouru à la production complète de l'œuvre. C'est elle enfin qui voit et étudie les principes supérieurs à l'art, aux procédés, aux écoles, aux préjugés; qui assigne à chaque élément sa place propre, son rôle, son rang; à l'art son but et aux œuvres leur valeur absolue et relative. L'intervention de la raison ne se manifeste parfois qu'après que d'autres facultés ont été en jeu; mais elle vient toujours à son heure pour faire valoir ses droits et faire disparaître les voiles, les erreurs, les préjugés, les illusions, les aberrations qui semblaient devoir entraver son action nécessaire.

Si l'on voulait introduire dans le goût certaines dis-

tinctions, on pourrait dire que les sens unis au sentiment constituent le goût qui jouit; les sens et le sentiment unis à l'imagination, le goût qui produit; les sens et le sentiment unis à la raison, le goût qui critique; les sens, le sentiment, l'imagination et la raison réunis, le goût qui sent, juge et produit. Celui-ci est essentiellement nécessaire aux artistes; les autres constituent le critique et l'amateur.

Les quatre facultés constitutives du goût appartiennent à l'homme comme constituant son essence; tous ont donc le goût en puissance; mais il avorte chez les uns, tandis que chez d'autres il s'épanouit dans toute sa plénitude. Comme il exige une action qui éveille tout l'être avec ses qualités bonnes et mauvaises, il varie d'individu à individu en raison même de la combinaison spéciale des facultés de chacun et porte le cachet de son caractère et de ses tendances naturelles. Par un simple développement intellectuel et moral, par l'instruction et l'éducation en vue du perfectionnement de l'homme en dehors de toute préoccupation, de tout préjugé, ce goût se développe avec ses propriétés personnelles et distinctives qui assurent à l'individu son originalité d'esprit, de sentiment, de conception et d'expression.

Le goût subit l'influence de tout ce qui peut, en bien ou en mal, opérer sur l'intelligence et le sentiment, lesquels remplissent, dans ses appréciations, le rôle le plus important, vu qu'ils jugent les éléments fournis par les sens et par l'imagination. Il se modifie, change, varie d'après le milieu dans lequel on vit; d'après les idées, les tendances des époques et le caractère, les habitudes, les mœurs, les institutions

des peuples; d'après l'âge, la santé, le sexe de l'individu; d'après les principes religieux, philosophiques, artistiques et la manière de voir, d'apprécier, de faire qui sont inculqués.

En effet, quoique le beau, le vrai et le bien soient des principes absolus, identiques pour toutes les intelligences, et qu'ils se trouvent constamment appliqués dans la nature comme dans un exemplaire offert à l'homme, le goût a varié aux différentes époques, chez les différents peuples, et varie encore de nation à nation, d'individu à individu, sans que pour cela on puisse le taxer de faux ou de mauvais. Le beau, le vrai et le bien restent hors de cause, c'est la manière de les apprécier dans leur application qui se modifie d'après le caractère de chacun et les tendances qu'on lui imprime. Ce n'est donc pas le beau, ni le vrai, ni le bien qui sont relatifs; mais le goût ou la manière de voir et de sentir.

On ne peut donc porter sur une époque artistique un jugement raisonnable, ni en déterminer la valeur absolue qu'en se mettant dans sa situation, en connaissant ses principes, ses mœurs, ses croyances; il en est de même des peuples et des individus. Ce n'est qu'en leur assignant leur valeur relative dans le domaine universel de l'art qu'on peut juger d'après son goût; et alors encore, si l'on ne veut pas se tromper, on doit écarter tout préjugé, tout parti pris d'école, de système, et critiquer au nom de la raison supérieure, contrôlant les principes sur lesquels le goût s'est basé, constatant en quoi il a erré, en quoi il est vrai.

Pour cultiver le goût naturel inné, il importe avant

tout de lui donner un développement normal dans une voie bonne et rationnelle; car deux enfants doués des mêmes aptitudes deviennent l'un un grand homme et l'autre une nullité, selon l'instruction et l'éducation générales et spéciales qu'ils reçoivent.

Il faut d'abord apprendre à voir, à saisir, à apprécier la forme en elle-même, dans la nature et dans l'art. Ces premières études ne peuvent pas seulement s'adresser aux sens, dans le but de faire acquérir de l'habileté dans la copie servile d'objets d'après des règles routinières; elles ont pour but d'éveiller l'intelligence et de la préparer à comprendre les formes; ce résultat obtenu, l'habileté vient vite, parce que la pratique est raisonnée. Ensuite il s'agit de montrer comment la forme peut exprimer la pensée; quels sont ses rapports avec les idées et les sentiments; quel est son emploi dans l'art. Inutile d'ajouter que, durant toutes les études, s'il y a des modèles à donner, des œuvres à analyser, le choix doit tomber sur les exemplaires les plus parfaits, les plus beaux, car l'influence constante de bonnes et de belles choses habilement présentées contribue, peut-être pour la plus large part, à la formation première du goût en éveillant le sentiment du beau.

Dès le commencement on doit cultiver le cœur, développer les sentiments nobles et généreux, étouffer ou corriger du moins les sentiments bas, vulgaires et faux; éveiller des émotions fortes à propos de la nature et de l'art; faire sentir ce qu'on a montré : le beau, le vrai ; et faire désirer ce qui seul est désirable : le bien. Il faut que l'imagination soit mise en rapport avec le vrai, qu'on la guide en en bridant la fougue,

en en aiguillonnant la paresse sans en altérer le caractère. Cette faculté se développe difficilement, mais se corrompt avec facilité; elle doit venir de l'individu même, porter le cachet de sa personnalité et ne pas se faire l'imitatrice servile de celle d'autrui; elle ne peut être ni une sotte ignorante, ni l'esclave de la froide raison devenue du bel esprit. C'est assez dire qu'on ne doit jamais vouloir imposer une manière de voir contraire au caractère naturel.

Dans les arts, l'imagination se combine avec le sentiment et la raison dans un harmonieux ensemble; ils constituent une trinité dont chaque terme a une valeur égale; où un seul domine trop exclusivement, l'équilibre manque et le chemin de l'erreur est ouvert. Cette unité ne peut être obtenue sans un développement aussi complet que possible de l'intelligence dans son sens le plus large. L'instruction de l'artiste n'est jamais trop grande : tout ce qui est acquis par l'intelligence est gagné par cela même pour l'art et le goût qui ne se fondent pas sur le caprice, mais sur la science. Tous les goûts peuvent être dans la nature, mais il nous faut le bon goût qui est le seul véritable et digne d'un être intelligent.

Le goût inné, c'est le génie; cependant le mot *génie* est généralement réservé pour indiquer l'esprit éminemment créateur. A ce titre, le génie doit être doué d'une raison puissante qui le rende capable de vivre, pour ainsi dire, avec l'idéal, d'en saisir les rapports les plus élevés et de contrôler les formes que l'imagination fournit pour la réalisation extérieure de l'idéal conçu; d'un sentiment vif et profond qui l'emporte vers le beau, le vrai, le bien et fait naître l'en-

thousiasme et l'inspiration ; d'une imagination active, grande et sûre qui soit capable de donner à l'idéal de la pensée un corps, au sentiment une expression forte et vivace.

Le talent, bien qu'il se fonde sur une aptitude naturelle, est surtout l'habileté acquise par l'étude et l'exercice, pour parvenir, au moyen du procédé, à la réalisation extérieure et complète de nos créations. Le génie sans le talent est incomplet; le talent sans une certaine dose de génie est impuissant. Le génie vient exclusivement de la nature, la talent relève spécialement de notre propre opération ; le premier ne s'acquiert pas, le second au contraire doit en grande partie s'acquérir par le travail. Et, comme le génie qui ne développe pas son talent est incapable de réaliser au dehors ses conceptions et que, d'autre part, on peut difficilement développer son talent sans agrandir en même temps son génie, quelque faible qu'il soit, l'homme de génie qui se néglige et reste oisif n'aboutit à rien, tandis que l'homme ordinaire qui veut et travaille, se développe et s'élève.

---

§ 3.

Le style.

SOMMAIRE : *Le style ne se borne pas à l'exécution matérielle. — Causes qui le modifient. — Du cosmopolitisme dans l'art. — Le style est susceptible de perfectionnement. — Qualités du style.*

Le style est la façon d'exprimer la pensée par la forme. Comme nous l'avons déjà vu, chacun, dans la généralité des choses, pense, juge et surtout sent différemment des autres : il en résulte que chacun cherche naturellement à exprimer ses idées et ses sentiments de la manière dont il les perçoit et les éprouve, et qu'ainsi chacun a son style à soi. Mais, comme la plupart des individus se ressemblent d'assez près et n'ont pas un caractère assez énergique pour rester absolument eux-mêmes, tous n'ont pas un style tellement tranché qu'il leur soit propre et ne puisse se confondre avec celui de personne.

Le style ne se borne pas à l'exécution purement matérielle, mais embrasse l'invention complète, toutes les opérations nécessaires pour réaliser par la forme l'idéal de la pensée, et, comme tel, il n'exige pas seulement une connaissance profonde du procédé, mais encore l'opération simultanée du sentiment, de l'imagination et de l'intelligence éclairée par la raison. L'élégance, la vérité, la sévérité, la beauté, la grandeur du style, relèvent directement de la pensée; sa

pureté, sa facilité, sa correction, de la connaissance des procédés et de leur emploi habile. Le style est donc le synonyme du faire, pour autant qu'on comprenne par celui-ci le procédé en action au service du rendu de la pensée par la forme.

Le style, dans son acception la plus large, dépend le plus immédiatement du sentiment et de l'imagination; la raison, la science, l'habileté pratique sont incapables de lui donner un caractère réel et n'atteignent qu'à la pureté matérielle des formes; elles ne sont que les auxiliaires du sentiment et de l'imagination : la raison les éclaire, la science les aide, l'habileté les met à l'aise, le sentiment éveille l'imagination et produit la vie, l'expression.

Le style prend naturellement le caractère de l'idée fondamentale qu'on veut exprimer, du sujet qu'on traite : abstrait dans les sciences, il devient grand et sévère dans les sujets historiques, religieux, moraux; léger, badin, enjoué, dans des œuvres moins élevées. Ce fait résulte du rapport entre la forme et la pensée. Le faire change donc avec l'objet qu'on a en vue, non parce qu'il y a un style particulier pour chaque genre de choses, mais parce que le grave, le sérieux, le riant de la pensée se reflètent nécessairement dans l'expression de celle-ci. Il en résulte qu'à moins d'un but facilement saisissable de satire ou de critique, on est dans le faux le plus absurde en traitant avec gravité un sujet léger ou avec légèreté un sujet grave et sérieux.

Mais, à part ces qualités générales, inhérentes au sujet même et identiques pour tous, le style de chacun dépend moins des idées particulières qu'il veut expri-

mer, que de ses propriétés personnelles; et, comme celles-ci restent en général les mêmes dans le même individu, l'artiste apporte son faire propre dans tous les sujets qu'il traite, que ceux-ci soient sévères, sérieux ou badins. Celui qui, sans avoir une grande intelligence, est doué d'un sentiment vif et d'une imagination puissante, a son style personnel, même en rendant les idées d'autrui; tandis que le plus profond penseur, s'il est dénué de ces perfections, n'en aura pas; et s'il cherche à pallier ce défaut, il prend un style d'emprunt trahissant l'effort : la forme sera pure, mais froide et maniérée. Ce n'est pas à dire qu'avec du sentiment et de l'imagination tout seuls, on crée des chefs-d'œuvre de style, car ces facultés sont stériles, si elles ne s'appuient sur des qualités solides de l'intelligence et si elles n'ont à leur service un procédé matériel qu'on puisse facilement mettre en action.

Ce qui exerce encore une influence considérable sur le style, ce sont les temps et les lieux. Tout ce qui peut agir sur le goût doit nécessairement influer sur le style, qui n'est, somme toute, que la mise en œuvre, la réalisation de ce que le goût a choisi. Par la pensée et par la forme les artistes sont de leur temps et de leur pays, parce qu'ils subissent l'influence du milieu dans lequel ils vivent. Bien que se distinguant les uns des autres par leurs qualités personnelles, ils se ressemblent ou se distinguent, d'autre part, par des qualités générales, selon qu'ils appartiennent ou non aux mêmes nations, aux mêmes époques.

Il y en a qui prétendent que ces distinctions de races devraient disparaître et que l'art gagnerait à se

faire cosmopolite. C'est tout simplement une absurdité. Le style n'est pas une affaire de convention, mais une affirmation de la personnalité. Les peuples se distinguent entre eux, autant et plus que la plupart des individus d'une même race, par les idées, les sentiments et les tendances. Comment vouloir dès lors qu'un individu ou un peuple emprunte son mode d'expression d'un autre peuple ou individu qui ne pense, ne sent, ne juge pas comme lui? Avant d'en prendre le style, il faudrait qu'il en acquière l'esprit et le caractère, qu'il apprenne à être un autre et à se contenter d'un art d'emprunt pour l'expression de ses propres pensées.

L'art aurait-il à y gagner? Au contraire, ce serait sa perte, sa destruction. L'expérience est là pour prouver que tout artiste, quand il imite le style d'autrui, fait tout l'inverse de ce que l'art exige : au lieu de soumettre la forme à la pensée, il oblige au contraire la pensée à se plier à la forme, et comme cette opération est très gênante, il finit par se passer de la pensée pour tout sacrifier à la forme, et tourne alors invariablement dans le cercle restreint d'un rendu conventionnel. En second lieu, pour que ce cosmopolitisme ne fût pas un vain mot, il faudrait pouvoir en déterminer les qualités. Or, comme dans l'art le sentiment joue un rôle immense, il devient tout à fait impossible d'obtenir ce résultat; car chacun, partageant en général les pensées et les sentiments du peuple dont il sort, voudra en établir l'expression comme le centre de l'art universel; heureux encore s'il ne choisit son propre genre comme en étant le type le plus parfait.

Il est donc ridicule de vouloir que l'art soit partout et toujours le même. L'art est l'expression de la pensée et n'a pas d'autre raison d'être; où l'homme change, le style se modifie également. S'il ne se diversifiait pas avec l'individu, il se réduirait au procédé purement matériel et ne serait plus qu'une chose entièrement conventionnelle, destructive de tout art véritable.

Celui qui ne possède pas le procédé n'a pas de style; car, n'ayant pas d'instrument pour réaliser convenablement la forme, il se trouve impuissant à imprimer à son œuvre un cachet de personnalité. Il en résulte que le style est susceptible de se perfectionner par l'étude des moyens de réalisation matérielle; mais c'est à condition que l'homme, dans tout son être, reçoive le développement le plus complet possible. Il en est de même de l'étude des maîtres, qui contribue à former le style si l'on ne se borne pas au côté purement matériel, mais si dans la forme on cherche la pensée et l'expression que l'auteur a en vue.

Quelles que soient les qualités qu'il emprunte au temps, aux peuples, aux individus, le style doit avoir en lui-même certaines qualités essentielles et peut avoir certaines qualités accidentelles.

La première de toutes les qualités, c'est *la clarté.* L'artiste doit nécessairement rendre sa pensée intelligible, sinon, son œuvre est inutile. On n'est certes pas en droit d'exiger qu'il ne traite que des sujets compréhensibles par le premier venu, et qu'il n'emploie que des formes et des dispositions qui fassent sauter les idées aux yeux des moins clairvoyants; mais ses pensées ne peuvent être vagues, mal conçues,

mal arrangées; il faut qu'elles soient saisissables, qu'elles découlent naturellement les unes des autres ou se rattachent les unes aux autres par des oppositions naturelles. L'obscurité n'est pas une qualité; elle ne donne ni énergie, ni élévation, ni profondeur; si ce n'est de la paresse ou de l'ignorance, c'est de l'affectation et souvent du charlatanisme destiné à couvrir l'insuffisance.

La seconde qualité essentielle, c'est *la pureté*. La forme doit recevoir une exécution aussi parfaite que possible, être conforme à la nature et à la raison, et observer les règles que la science, d'accord avec l'expérience, a établies comme absolument nécessaires. Les fautes et les négligences ne font qu'amoindrir la valeur d'une œuvre, d'autant plus qu'elles dénotent le plus souvent l'ignorance du procédé et non le génie qui se met au-dessus des règles. Pourtant la pureté ne doit pas se confondre avec le purisme, sacrifiant la pensée à la forme et exagérant les détails les plus minutieux. L'excès de recherche dans le rendu lui ôte toute sa grâce, toute sa vitalité : c'est le calcul des petites choses qui tue l'effet des grandes, tout en passant inaperçu.

Une troisième qualité essentielle, c'est *la convenance*. Quel que soit le sujet, il faut que la forme se rapporte à la pensée et en prenne le caractère. La convenance artistique ne doit pas se confondre avec les convenances sociales, la noblesse des formes, le choix de pensées morales et délicates; certes, puisque l'art s'adresse aux hommes, il faut qu'il les respecte; mais il ne s'agit pas de cela ici. La convenance artistique est le rapport harmonique entre la forme et la pensée.

Tel sujet vise aux grandes idées morales, religieuses, philosophiques; tel autre à la simplicité, au bonheur, au charme de la vie de famille; un troisième à un autre but; or, il faut que la forme dont on revêt son sujet soit en rapport avec le caractère propre de celui-ci : un grand fait historique, par exemple, ne peut se traiter avec le laisser-aller d'une scène rustique. Et non seulement le style général de l'œuvre, mais la conception même et le rendu des détails doivent conserver cette convenance absolue, sinon on crée une arlequinade au lieu d'une production sérieuse; le sentiment et le bon goût protestent contre ces disparates.

La clarté, la pureté et la convenance sont les trois qualités les plus essentielles du style : la première se rapporte surtout à la pensée, la seconde à la forme, la troisième embrasse les deux éléments. Sous ces catégories se rangent d'autres qualités, essentielles aussi, comme rentrant dans l'une ou l'autre pour la constituer dans son entier, et des qualités accidentelles qui changent selon la nature du sujet.

Sous la catégorie de la clarté nous avons :

La *propriété,* qui consiste à saisir pour la pensée l'expression juste, énergique, la forme qui la rende tout entière sans laisser rien de vague qui puisse l'obscurcir;

La *précision,* qui s'arrête au nécessaire et ne se perd pas dans des détails, des superfluités qui, loin d'exprimer plus complètement la pensée, noient le principal dans le secondaire, le sujet dans les accessoires;

Le *naturel,* qui fait employer la forme comme si elle naissait toute seule, sans rien qui trahisse l'effort; avec tant de vérité qu'il semble qu'elle ne pourrait être au-

trement. Cette dernière qualité concerne tout aussi bien la pensée que la forme et c'est peut-être la plus difficile à acquérir; il faut être parfaitement maître de soi-même et de tous les secrets de l'art, pour atteindre à cette vérité suprême dans l'expression de la pensée.

Sous la catégorie de la pureté nous avons :

L'*harmonie,* qui, en maintenant le rapport convenable des formes entre elles et avec la pensée, constitue une unité complète dans l'œuvre; les sens sont attirés par un ensemble harmonieux de formes et l'art exige absolument cette homogénéité, dès que celles-ci ont pour but d'exprimer une pensée déterminée; l'harmonie n'exclut ni les oppositions, ni les contrastes, au contraire, elle résulte de l'emploi et de la disposition habile de choses diverses en elles-mêmes, mais ramenées à l'unité par un sentiment délicat de leur valeur relative;

La *vérité,* qui se confond presque avec le naturel et consiste à employer les formes telles qu'elles sont dans la nature et doivent être d'après notre pensée; cette qualité relève tout autant de la convenance sous le rapport de la pensée, que de la pureté sous le rapport du rendu.

Sous la catégorie de la convenance nous avons :

La *gravité*, qui convient aux sujets sévères de la science, de la philosophie, de l'histoire, et devient ridicule dans les sujets simples, enjoués ou badins;

La *noblesse* ou la gravité dans les sujets sévères, qui s'agrandissent et éveillent puissamment les sentiments les plus élevés;

La *richesse,* qui exprime le monde des idées et des sentiments que font naître les grandes choses, avec tout l'éclat qu'elles comportent;

La *magnificence,* qui réunit toutes les grandeurs de la pensée et de la forme dans l'expression d'idées et de sentiments féconds en hautes pensées et en émotions profondes ;

L'*élégance* ou le choix de pensées et de formes qui, outre la convenance, la vérité et toutes les autres qualités, ont de la distinction, de l'agrément, de la grâce, du charme ; cette qualité précieuse est difficile à acquérir et plus difficile encore à garder ; car, d'un côté, elle suppose une grande délicatesse d'esprit et de sentiment, et, de l'autre, elle touche vite à l'afféterie, à la mollesse, au maniéré ;

Le *naïf* ou la qualité du génie qui s'ignore ou paraît s'ignorer ; rien n'est plus spontané ; la recherche du naïf est impossible ; il doit venir de la nature même, sinon on tombe dans le drôle et surtout dans le niais.

Ces qualités ne sont qu'accidentelles et tous les sujets ne peuvent les réunir toutes ; chacun en exige une ou plusieurs. Bien qu'on puisse les analyser à part, elles ne sont, dans la réalité, ni séparables, ni destructives l'une de l'autre : la gravité et la noblesse n'excluent pas l'élégance ; celle-ci, à son tour, supporte le naïf, et ainsi de suite d'après les sujets qu'on traite.

§ 4.

L'originalité.

SOMMAIRE : *L'originalité appartient à la pensée et à la forme. — Erreurs relatives à l'originalité. — Celle-ci dépend du caractère de l'esprit et du sentiment. — De la perfectibilité de l'originalité. — De l'étude des maîtres.— Influences que subit l'originalité. — Ce que doit être l'enseignement artistique dans les écoles.*

L'originalité est un caractère général en vertu duquel on conçoit, on sent, on crée et on s'exprime d'une manière purement personnelle, sans relever, en aucune de ces opérations, de l'influence directe et actuelle d'un autre. Il peut y avoir de l'originalité dans les idées, les sentiments, la conception, l'expression, la forme, le rendu; mais la vraie et complète originalité comprend tout cela. Pour qu'on soit capable d'avoir cette qualité, il faut être doué à un haut degré des facultés les plus artistiques, le sentiment et l'imagination, fondées sur une raison solide et étayées d'un caractère bien tranché; en outre, rien ne peut venir fausser la façon naturelle de voir et de sentir, car, dans ce cas, l'artiste n'aurait plus une manière de s'exprimer qui lui appartienne en propre.

Certains pensent que l'originalité consiste dans l'excentricité, et que plus on frise l'extraordinaire, l'impossible, la folie, plus on est original. On a vu de ces gens enseigner même l'originalité; d'après eux, il faut, pour être réellement soi-même, se montrer l'antipode

de tous et faire juste le contraire de ce que font les autres. Et le sens commun? Le sublime du genre c'est de n'en point avoir. Il y en a aussi pour qui l'originalité est un parti pris, une manière de rendre toujours la même, une façon de voir absolue et arbitraire; c'est là de l'ignorance et, pour le moins, du plagiat envers soi-même, résultant de la pauvreté du fonds artistique ou d'une grande outrecuidance.

Tous ces prétendus originaux sont dans le faux, parce qu'ils ne cherchent l'originalité que dans la partie la plus matérielle de l'art, dans les détails, les coups de brosse, l'antithèse, le bruit, le criant, la parade. Ils ne s'élèvent pas au-dessus de la forme pour se préoccuper de la pensée, et ils prétendent que l'originalité n'est que dans le rendu, parce qu'ils ne voient pas qu'elle se trouve réellement dans le caractère et la pensée, et se reflète seulement dans la forme en tant que celle-ci en est l'expression.

N'est pas original qui veut. On naît avec un esprit grand et fort, capable d'aller plus loin, de s'élever plus haut que la généralité, comme on vient au monde avec un corps plus robuste, capable de soulever de plus grands fardeaux. Il en est de même du sentiment, de l'imagination et des autres facultés : elles sont toutes naturellement fortes ou faibles, riches ou pauvres. Certes, toute faculté est susceptible d'un certain développement; mais celui qui n'a pas reçu de la nature une exquise combinaison de propriétés et une organisation énergique et puissante, qui le distinguent des autres, lui donnent son caractère déterminé et une spontanéité suffisante pour agir efficacement par lui seul, en vertu de ce qu'il est et de ce qu'il a, celui-là

ne peut prétendre à être artistiquement original. S'il n'y a pas d'originalité dans l'esprit et le caractère, c'est en vain qu'on la poursuit dans la forme et le style : tout ce qu'on est en état d'acquérir, c'est un certain choix de formes, une certaine manière de voir et de traiter qu'on peut appeler originale, si elle s'écarte plus ou moins des habitudes reçues, mais qui ne constitue au fond qu'une innovation.

L'originalité est une des plus grandes qualités de l'artiste, parce qu'elle le révèle avec toutes ses propriétés distinctives. Cependant le nombre des artistes réellement originaux est petit, parce que, dans la plupart des hommes, le *moi* est peu vivace : la grande majorité vit d'une façon plutôt passive qu'active ; elle a des idées acquises par l'influence d'autrui, elle éprouve des sentiments venus de l'extérieur et cherche à les rendre ; mais combien y en a-t-il qui soient capables de réagir sur ces idées et ces sentiments avec assez d'énergie pour y imprimer le cachet de leur propre personnalité ?

L'originalité est-elle susceptible de culture ? On peut développer son originalité comme son goût et son style, pourvu qu'on s'y prenne rationnellement.

En effet, il s'en faut de beaucoup que le développement complet de l'individu, quelles que soient d'ailleurs ses qualités, se produise seul sans instruction, ni éducation ; mais, d'autre part, les différentes facultés ne se perfectionnent pas simultanément, ni avec la même facilité, ni avec les mêmes résultats ; et leur développement particulier ne produit pas un effet général constant sur leur combinaison d'ensemble. La culture du goût n'implique pas nécessairement le per-

fectionnement du style et de l'originalité. La raison en est facile à saisir : cette culture se fait, jusqu'à un certain point, par l'étude de la nature, mais surtout par celle des maîtres; elle s'adresse à l'esprit qu'elle orne, au sentiment qu'elle raffine, aux sens qu'elle exerce : cependant, au fond, elle ne fait rien ou presque rien pour le développement du caractère inné de l'individu; au contraire, elle soustrait constamment celui-ci à lui-même pour le mettre sous l'influence d'autrui, sous l'action directe d'idées, de sentiments, de manières de voir et de rendre qui peuvent être contraires à ses tendances propres. Il résulte même parfois de ce fait cette anomalie qu'en se formant le goût d'après certaines influences, on change sa manière de voir sans pouvoir absolument modifier sa façon de sentir. Ainsi s'établit une véritable contradiction entre l'intelligence et le sentiment, situation anormale qui tue l'artiste et son originalité aussi longtemps qu'il n'a pas mis son intelligence d'accord avec son sentiment, qui certes ici est le plus dans le vrai, vu que lui seul appartient encore à l'artiste.

Si, en cultivant le goût, on veut perfectionner le style sans se préoccuper du caractère de l'artiste, on en vient à une grande pureté de formes dans un style pastiche, forcé, froid; les individus, jetés tous dans un même moule, finissent par disparaître; il ne reste bientôt plus que le genre, la manière, et l'art se perd, parce qu'il n'y a plus lieu d'exprimer son idéal, sa pensée, ses idées, ses sentiments personnels, mais une sorte d'idéal conventionnel de formes; l'école de David en est un exemple frappant. Il ne suffit donc pas de perfectionner le goût, il faut former le caractère

individuel dans ses propres tendances naturelles, et mettre entre les mains de l'artiste tous les moyens de se produire lui-même sans se mouler sur autrui : en agissant ainsi, on développe nécessairement le style qui, en définitive, doit être une expression personnelle et non un mode de rendu conventionnel basé sur l'exemple d'un maître quelconque.

Ne peut-on développer l'originalité, de même que l'on forme le goût et le style, par l'étude des maîtres? Si cette étude consiste à en faire la reproduction, le calque, la contrefaçon, pour saisir çà et là quelque moyen de rendu qu'on utilisera dans ses œuvres, rien n'est plus contraire au perfectionnement de l'originalité, parce que l'intelligence de la pensée, du style et de l'originalité du maître, qui seuls font la valeur de son faire, échappe, pour ne laisser que l'imitation matérielle de son procédé. L'imitation des autres, quelque grands qu'ils soient, ne peut être, d'un côté, qu'un exercice pour acquérir la connaissance des formes et de leur rendu, ainsi que l'habileté dans la pratique du procédé. De cette manière on profite de l'expérience acquise par les devanciers, on gagne du temps et l'on se forme par la comparaison d'œuvres artistiques des différents siècles et des divers pays. De l'autre côté, elle doit être une lutte avec ces modèles pour devenir maître soi-même, pour faire aussi bien, mieux qu'eux si c'est possible, tout en procédant d'une autre façon. En commençant cette étude, le jeune artiste doit être bien convaincu qu'il a seulement ce but à atteindre, sinon il se laisse dérouter par l'étude même.

En outre, il faut un choix judicieux de modèles à imiter. Prend-on un maître dont les tendances se trou-

vent plus ou moins rapprochées de ses tendances propres? Séduit par une première impression, on la subit insensiblement au point de perdre le jugement sain de cette ressemblance et de ne plus discerner la différence; le pastiche alors naît de lui-même avec une tendance à outrer ce qui attire le plus. Choisit-on un maître à tendances opposées? Si l'on a un esprit critique suffisamment développé, le danger n'est pas grand; mais, dans le cas contraire, on se fausse le goût naturel, on juge de travers et on altère sa propre manière. Ce qu'il y a de mieux à faire, c'est d'étudier, d'une part, des maîtres de genres et de styles les plus divers pour les comparer, afin de s'approprier leurs bonnes qualités par l'esprit, au lieu de les copier matériellement, et de se former ainsi un goût sûr et un style pur, basés sur une science réelle, sans s'exposer à imiter l'un plutôt que l'autre; et, d'autre part, afin de conserver son originalité, d'étudier la nature et d'y comparer les œuvres d'autrui pour pouvoir ensuite juger de même ses propres productions.

Bien que le goût et le style ne constituent pas l'originalité, ils y concourent; car le goût et le style propres sont le signe d'un caractère propre. Il s'ensuit que tout ce qui peut modifier le goût et par suite le style, réagit sur l'originalité. Quoique l'influence de l'époque sur l'individu soit considérable, elle ne lui ôte pas sa personnalité, ses tendances, et ne l'empêche pas d'être lui-même; elle est presque inévitable et en quelque sorte nécessaire : un artiste doit être un homme de son temps, se trouver à la hauteur de la civilisation, de la philosophie, des progrès des procédés et des sciences de son siècle; il peut, s'il en a

la puissance, précéder celui-ci, mais point s'en faire remorquer. Mais l'influence des artistes eux-mêmes ou des écoles est souvent désastreuse.

En effet, ceux qui reçoivent directement les leçons du maître ou suivent sa manière, sans autre préoccupation que d'atteindre à lui, se reposent d'abord sur son expérience; peu à peu des préjugés s'implantent dans leur esprit; ils apprennent à mal voir et ne jugent, n'apprécient plus d'après leur caractère, leurs idées et leurs sentiments. Entre leur pensée et eux vient s'interposer une influence étrangère qui commence par les faire douter et finit souvent par les désorienter complètement. Arrivés à ce point, ils se jettent, à tête baissée, dans le parti pris, dans l'art conventionnel; ils ont encore du style, mais plus d'originalité, et aboutissent souvent au néant.

Ce qui le prouve, c'est que, dans toutes les écoles, plus on s'éloigne du maître, plus ses défauts dominent et ses qualités se perdent. La raison en est simple; on imite toujours le caractère le plus saillant, qui peut être magnifique chez le maître, parce qu'il y est contre-balancé par d'autres; mais cette qualité tranchante, quand elle n'est plus harmonisée, devient crue, criante et mauvaise. Ainsi l'élève devient une véritable condamnation du maître. Aussi, lorsqu'une école a le malheur de dominer trois ou quatre générations d'artistes, sans qu'un génie vienne la retremper par son originalité et la modifier par son influence, elle tourne toujours dans un certain nombre de formes et ne produit plus que des malheureux condamnés d'avance à ne pouvoir atteindre au maître et à se traîner péniblement dans des sentiers rebattus. Pau-

vres victimes d'un préjugé! il ne leur fallait qu'un peu d'indépendance pour briller; le parti pris, l'entêtement les a tués.

Au lieu d'imposer au jeune artiste des choses qu'il ne peut admettre, parce qu'elles sont peut-être en contradiction avec son caractère; au lieu de gâter ses heureuses dispositions en lui faussant les facultés, les aptitudes, en le forçant de voir, non par ses propres yeux, mais par ceux d'autrui; au lieu de lui imposer de faux systèmes, des théories incomplètes et exclusives, les idées parfois les plus absurdes; si on lui ouvrait l'intelligence, si l'on développait son sentiment, si on lui apprenait à juger, à sentir, à penser par lui-même, tout en lui enseignant les procédés mécaniques et scientifiques de son art, il chercherait lui-même la route qui lui convient, et ne se perdrait pas. Le maître ne devrait jamais être un pédant, surtout dans l'enseignement des arts. L'originalité est une qualité qu'on conserve difficilement, à moins qu'une certaine dose d'amour-propre et presque d'orgueil ne s'en mêle. Quand elle a été perdue, il est impossible, ou du moins très difficile de l'acquérir de nouveau dans son intégrité, parce que, dans le retour vers soi-même, on est tenté de douter de soi ou d'outrer ses tendances.

Que le maître ne l'oublie point; en développant le goût d'après un parti pris exclusif, on peut détruire l'originalité, de même qu'en l'abandonnant à lui-même, il est possible de le laisser aller au faux, à l'absurde. L'enseignement de l'école, proprement dit, ne doit comprendre que l'étude des procédés, du métier; en suivant une méthode rationnelle fondée

sur les principes de la science et non sur le préjugé et la routine, en parlant à l'intelligence et au sentiment autant et plus qu'aux sens, et en choisissant de bons modèles, le goût se développe de lui-même.

Cela ne signifie point que le maître ne peut guider son élève au delà; l'aider à voir, à sentir, à se perfectionner; lui expliquer les différentes manières de voir, d'opérer; mettre son expérience au service de l'inexpérience; faciliter ainsi le chemin et abréger la route; loin de là, c'est son premier devoir. Mais il ne peut forcer son élève à abdiquer sa personnalité; il faut que ses leçons soient des conseils, des conversations, un mode général de culture intellectuelle et morale, qui n'empêche pas, mais produise un développement personnel et original. Il ne faut pas qu'elles consistent en une froide explication de règles, le plus souvent arbitraires, qui font douter le jeune artiste de ses aptitudes et de son avenir; elles doivent encore bien moins être des corrections capricieuses sans explications, dictées par la fantaisie, les lubies du moment, irréfléchies et contradictoires. Les procédés et l'art lui-même dans ses opérations se basent sur la science; mais leur enseignement diffère du tout au tout : la science se formule et s'impose ainsi à tous, parce qu'elle est universelle, pour tous la même; l'art point, parce qu'il dépend de la nature propre qui doit se manifester, et du sentiment qui ne s'enthousiasme que par le sentiment.

L'enseignement artistique ne peut consister à copier : le jeune artiste ne copie que trop. On gagne plus à travailler sérieusement une seule idée personnelle qu'à en reproduire dix mille empruntées à d'autres. Il faut

que l'artiste connaisse les traditions pour ne pas être un ignorant; mais elles ne doivent pas annihiler sa personnalité. Qu'il cherche par l'étude et la reproduction des maîtres à développer son expérience, son goût, son savoir faire, son style, mais qu'il ne soit point l'esclave de ses modèles. S'il imite autrement que pour se rendre habile ou pour restaurer ou achever l'œuvre d'autrui, que ce soit par transformation et non par copie servile. Que son style porte la trace de la science, mais ne soit pas du plagiat, car alors il n'est plus rien, ne dit plus rien; et l'artiste, réduit ainsi au néant, devient de tous les artisans le plus inutile.

§ 5.

La liberté et la spontanéité.

SOMMAIRE : *La liberté et la spontanéité sont nécessaires à l'art. — Si l'art a des règles. — Quelles sont ces règles et à quoi elles servent. — La liberté, la spontanéité et les règles de l'art ne sont pas destructives les unes des autres.*

Dans la conception de son œuvre, de même que dans sa réalisation, l'artiste doit être libre et agir spontanément ou par lui-même. L'art, en effet, consistant à exprimer une pensée personnelle, disparaîtrait si la liberté et la spontanéité faisaient défaut. Une œuvre produite sans une indépendance complète est fausse quant à son rapport avec l'idéal de l'artiste, parce que celui-ci ne réalise plus ce qu'il pense ni ce qu'il sent, mais ce que pense ou sent un autre. Dans

ces conditions il peut y avoir une certaine beauté sensible, un certain ordre intellectuel, mais la véritable unité vivante et expressive, résultant de la pensée propre et d'un sentiment profond, n'y est plus.

La spontanéité de l'intelligence, du sentiment et de l'imagination, résultat du rapport intime du beau intelligible et du beau sensible avec notre nature, et de l'attrait que l'idéal exerce sur notre âme, constitue le plus grand moyen de concevoir et de réaliser nos pensées avec toute la splendeur, la beauté et le caractère dont elles sont susceptibles. Sans la liberté et la spontanéité, l'intelligence se trouve à chaque instant gênée ou arrêtée, le sentiment entravé ou détruit, et l'expression, par conséquent, torturée, fausse, insignifiante ou nulle. En outre, l'artiste n'ayant plus rien à exprimer qui lui soit exclusivement personnel, perd son style, son originalité. Que peut-il alors faire encore de son habileté? Bien dessiner, bien peindre, bien modeler, bien arranger des mots ou des sons. Mais c'est sans caractère, dans le vide, pour la forme. C'est là du métier où l'art n'a rien ou presque rien à voir, car il ne reste plus que la réalisation extérieure d'une chose qui devrait, pour ainsi dire, être une partie de l'âme et n'est plus qu'un objet indifférent.

L'art n'a-t-il donc pas de règles? Cette question pourrait se présenter ici à l'intelligence, si l'étude même de ses éléments ne montrait dès l'abord que l'art ne dépend absolument ni d'une habileté mécanique, ni du sentiment, ni de l'imagination et de la fantaisie, mais s'appuie sur l'intelligence, la raison, la science, et que, par conséquent, il serait absurde de prétendre que cette expression la plus haute et la plus

complète d'un être essentiellement raisonnable, est sans règles ni principes, alors que rien dans l'univers n'est sans lois.

Quels sont les principes et les règles de l'art? Tout principe particulier avec les conséquences qui en découlent, pour avoir le caractère de vérité, et d'universalité, doit lui-même se rattacher aux principes absolus de la raison. Les principes absolus de l'art sont et doivent donc être identiques à ceux-ci; ils se déduisent du principe de l'infini spécialement considéré dans les rapports primordiaux, le beau, le vrai, le bien, et s'appliquent non seulement à l'art en général, mais à chacune de ses branches et à chacun de ses éléments constitutifs. Ces principes sont nécessaires *à priori*, parce qu'ils rendent l'art possible; *à posteriori*, parce qu'eux seuls permettent d'en faire la critique.

Il y en a qui contestent l'existence des règles de l'art, sous prétexte qu'on peut composer des œuvres sans le concours de formules ou de principes quelconques, et que toute la science de l'art est un vain fatras qui empêche de concevoir plutôt que d'y aider. Ils se trompent. Ils oublient d'abord que, pour suivre certaines lois, il n'en faut pas nécessairement la connaissance explicite, ni une formule, parce qu'elles sont tellement naturelles à notre être, que nous les appliquons même sans jamais y penser : ainsi on suit les lois de l'équilibre. Ils semblent en outre ne pas comprendre que la science en général n'invente les lois ni de l'esprit, ni du corps, mais les observe, les analyse, les formule et les classe d'après certains principes supérieurs, et que la philosophie de l'art en particulier ne fait pas autre chose; qu'elle n'a nullement pour but

de composer des recettes à l'effet de produire des œuvres; que, si elle sort du domaine spéculatif, elle ne cherche qu'à guider l'artiste dans la réalisation de la pensée, qu'à corriger les écarts de son imagination et de son sentiment, en les soumettant au bon sens, et qu'à développer son expérience par la raison.

Quant à la difficulté que la recherche et la connaissance de ces lois créeraient pour la production d'œuvres, on ne dit pas en quoi elle consiste. Aucun homme sensé ne prétendra que la vue se trouve empêchée par les études des physiciens sur l'optique; au contraire cette science permet très souvent de venir en aide à la vue, soit pour suppléer à son insuffisance, soit pour en redresser les erreurs. Pourquoi n'en serait-il pas de même de la philosophie relativement à l'art? Parce qu'il y en a eu qui, sans s'appuyer sur aucun principe, ont donné des formules empiriques pleines d'erreurs, de contradictions, d'enfantillages? Certes, personne au monde ne peut dire qu'une œuvre doit être absolument faite de telle ou telle façon, à l'exclusion de tout autre mode; il n'y aurait plus d'art alors; ce serait du formalisme absolu et arbitraire qui en détruirait le fond même : la pensée, le sentiment personnels. La philosophie ne gêne pas l'art, elle lui donne pour guides les principes absolus qui dominent tous les goûts, toutes les manières, tous les procédés; elle constate d'après quelles lois l'artiste opère et doit opérer quand il compose; elle lui montre ce dont il se sert, peut-être sans s'en douter, et lui ouvre les yeux afin qu'il voie la vérité. Si après cela quelqu'un se trouve gêné, il est à présumer que sa raison ne peut s'élever jus-

qu'aux principes, ou que ceux-ci ont été mal exposés. Voilà tout.

Si l'artiste doit être libre dans sa conception et dans l'emploi de tous les moyens que lui suggèrent son intelligence et son sentiment pour exprimer ce qu'il voit et sent, cette liberté ne peut aller à l'encontre des principes de la raison. Ce serait, en effet, détruire l'essence de l'art que d'en faire un objet sans règles ni principes, marchant au hasard, sans but, vain produit d'une imagination en délire. Ce serait nier le sens commun, la nature raisonnable de l'homme, ériger en principe le dévergondage de la pensée, qui est une face de la liberté si l'on veut, mais d'une liberté irraisonnable, semblable à celle d'un fou qui se brise la tête contre le mur.

L'artiste, s'il veut être digne de ce nom, doit appliquer les grands principes qui dominent et régissent tout, son être comme les autres. Sa liberté n'est destructive d'aucune des règles qui en découlent; au contraire, le but de la liberté est de les appliquer par notre propre volonté, éclairée par la science, pour réaliser, dans nos actions et nos œuvres, la plus haute perfection possible. Il lui faut donc la science de la vérité qui, dans les arts comme dans la vie, aide, soutient, agrandit la liberté en lui fournissant toutes les lumières nécessaires à son action. Sans la science, l'homme n'est qu'un grand enfant; l'artiste, un aveugle sans guide, qui tombe sans pouvoir se relever, erre sans retrouver sa route et se perd dans le dédale, inextricable pour lui, de ses propres pensées. Il prétend être libre; il l'est, en effet, parce que personne ne le contraint; mais il n'a que faire de cette liberté,

son âme n'est pas libre; il peut choisir ce qu'il veut, mais il ne sait à quoi s'arrêter et prend au hasard, sans raison, sans volonté ferme. Qu'en résulte-t-il? Rien qui vaille.

La science, dans l'acception la plus haute du mot, loin d'empêcher l'idée et le sentiment, les développe et souvent les fait naître; loin de nuire à la liberté et à la spontanéité, elle leur donne toute leur valeur et leur plus grande portée; loin de fausser le goût, le style, l'originalité, elle les renforce en rendant l'artiste plus complet; enfin, elle seule fournit le moyen de bien s'exprimer après avoir appris à bien penser et peut-être à bien sentir. Les règles de l'art, non celles qui résultent du caprice, mais celles qui se fondent sur la science et la vérité, ne sont donc pas destructives de la liberté; au contraire, la véritable liberté ne se conçoit pas sans règles que la volonté applique, parce que l'intelligence les proclame bonnes et vraies, conformes à sa nature.

§ 6.

Observation générale et résumé.

SOMMAIRE : *Observation sur la méthode suivie dans l'exposé des éléments de l'art. — Résumé de la première partie.*

Dans les différents paragraphes de ce chapitre, nous avons séparé l'imagination, le goût, le style, l'originalité, la liberté, la spontanéité, et cependant nous avons dû souvent les reprendre pour critiquer leur interven-

tion, déterminer leur valeur, en aboutissant au fond toujours aux mêmes résultats. Pourquoi cette méthode a-t-elle été suivie? D'abord parce qu'elle permet de constater la vérité du principe spiritualiste par son application directe à toutes les questions d'ensemble et de détail; ensuite parce qu'il est plus facile de raisonner et de se faire comprendre sur des choses de détail que sur des choses d'ensemble qui en présupposent une connaissance antérieure; en outre, parce que nous voulons que le jeune artiste, à qui nous destinons spécialement notre livre, y trouve traités séparément les objets dont il doit pouvoir raisonner en particulier; enfin parce qu'il est bien facile de jeter un coup d'œil sur l'ensemble, quand les détails ont été bien saisis.

Les facultés : l'intelligence, le sentiment, l'imagination, la mémoire, la volonté libre, la spontanéité; les propriétés artistiques : le goût, le style, l'originalité; les sciences du procédé et l'habileté pratique, sont-elles des choses séparables dans l'art? Oui, quand il est question d'étudier ces objets pour en comprendre la nature, l'opération, la valeur; non, quand il s'agit de la réalisation d'une œuvre artistique. Il en est de même de l'idéal, de l'idée, du sentiment, de la forme, objets séparables en eux-mêmes et distincts en tant que ne constituant pas des choses identiques, mais inséparables pourtant en réalité au point de vue de l'art. Pour être complet, l'art doit réunir au moins tous ses éléments essentiels; telle branche peut ensuite rechercher une expression plus déterminée de l'idée ou du sentiment que telle autre, mais leur essence reste toujours la même. L'artiste, à son tour,

pour être complet, doit être doué de toutes les facultés essentielles à l'art, quelles que soient sa faculté dominante et les qualités distinctives résultant de son individualité.

Nous pouvons donc résumer la première partie de cet ouvrage en ces termes : L'homme perçoit l'idéal; l'artiste le détermine dans un objet conçu par l'intelligence, saisi par le sentiment. Cet objet doit recevoir une forme qu'il faut réaliser à l'extérieur. L'imagination aidée de la mémoire fournit la forme; le goût la choisit; le faire la réalise au moyen du procédé, en imprimant à tous les éléments de la pensée et de la forme un cachet purement personnel. Mais dans toutes les opérations de l'esprit et du corps, nécessaires depuis la conception de l'idéal jusqu'à la réalisation complète de l'œuvre, toutes les facultés opèrent ensemble, s'aident, se soutiennent, au flambeau de la science et de la raison.

DEUXIÈME PARTIE

LE BEAU, LE VRAI, LE BIEN, LE SUBLIME

—

CHAPITRE PREMIER.

DU BEAU, DU VRAI, DU BIEN ET DU SUBLIME CONSIDÉRÉS EN EUX-MÊMES. — SENTIMENT DU BEAU ET DU SUBLIME.

SOMMAIRE : *Les idées du beau, du vrai et du bien nous sont innées.*

Cela est beau, cela est vrai, cela est bien, sont des jugements qui se portent chaque jour sur une infinité d'objets les plus divers. A moins de prétendre que celui qui parle de la sorte ne sait point ce qu'il dit, il faut absolument admettre que les idées du beau, du vrai et du bien existent en lui, qu'il y compare, comme à des types supérieurs, les objets qu'il nomme beaux, vrais ou bons. Et, si nous comprenons ce qu'il entend dire en émettant son jugement, il faut de nouveau absolument admettre que ces mêmes idées existent identiquement en nous et dans tous les hommes.

Ces idées supérieures à notre esprit qu'elles éclairent, indépendantes de nous et de toute chose créée,

universelles et absolues, s'identifient avec Dieu, qui est le beau, le vrai, le bien infinis.

Si nous considérons les perfections de beauté, de vérité et de bonté comme des qualités générales, pouvant appartenir à n'importe quel être ou quel objet, et si nous analysons en eux-mêmes ces concepts ainsi abstraits, pour en constater les éléments essentiels, nous en acquérons des notions qui nous permettent de juger avec certitude de la beauté, de la vérité et de la bonté de toute chose.

§ 1.

Le beau.

SOMMAIRE : *Détermination des éléments du beau : l'unité, la variété, l'ordre et la manifestation de la vie. — Comment ces divers éléments concourent à constituer la beauté. — Le laid.*

Le beau, c'est l'ordre ramenant à l'unité les éléments constitutifs d'un être et permettant la manifestation de son activité propre ou de la vitalité inhérente à sa nature. Si nous analysons cette notion, nous y trouvons : l'unité de l'essence; la variété des éléments constitutifs; l'ordre ramenant la variété à l'unité; la manifestation de la vie. Voyons comment ces quatre objets différents concourent à constituer le beau.

L'unité est tellement essentielle et s'impose tellement à notre intelligence, qu'en tout nous la voulons, nous la cherchons, nous tâchons de la réaliser. D'où résulte ce fait? L'âme est une de sa nature et son unité

est la règle première de nos jugements. Mais nous ne concevons pas l'unité sans déterminations, sans qualités, sans pluralité ; aucun être indéterminé n'est possible, et plus un être est déterminé, plus il est parfait. D'autre part, sans l'unité, nous ne concevons pas la pluralité, la qualité, la quantité ou la détermination. L'unité suppose donc la pluralité, comme celle-ci l'unité; si l'on sépare ces deux objets, ils deviennent l'un et l'autre insaisissables pour notre esprit.

La beauté ne réside donc pas seulement dans l'unité, mais dans la diversité ramenée à l'unité ; car si l'unité seule ne suffit pas, la diversité seule ne suffit pas davantage. Ainsi, par exemple, une vérité qui n'implique pas un enchaînement de vérités subordonnées toutes à la vérité première dont elles dérivent, et coordonnées et subordonnées entre elles d'après leur génération et leur valeur relative, n'est pas belle ; de même un ensemble de formes, de membres, d'objets sans rapport, sans unité, ne peut constituer un objet beau, quelles que soient d'ailleurs les perfections de chacun des détails. Ainsi, l'unité étant la même, la beauté augmente en proportion de la variété des pensées, des formes, des rapports qu'on établit ; et, la variété des pensées, des formes, des rapports étant la même, la beauté augmente en proportion de l'unité qu'on fait ressortir.

La variété plaît essentiellement à l'âme, parce qu'elle anime son activité et la fait jouir ; mais c'est à condition que cette multiplicité de termes se ramène à l'unité, sinon elle embrouille l'intelligence et la fatigue. Aussi quand l'esprit ne voit pas d'unité réelle, il en suppose une, en rapportant plusieurs choses à une

seule et en centralisant, pour ainsi dire, la diversité autour d'une ou de plusieurs unités communes, points de repère qui fixent son attention.

L'idée du beau contient donc, outre l'unité et la pluralité, une idée de rapport nettement déterminée et exige, dans les choses, pour qu'elles puissent être appelées belles, une relation des parties entre elles et avec le tout; des détails avec l'ensemble; des circonstances avec le fait principal; des actions avec but, ou, en d'autres termes, une diversité d'objets qui se lient entre eux pour concourir à réaliser un même but ou l'unité de l'objet principal.

La variété doit être ramenée à l'unité d'une manière complète, facile et nettement appréciable à l'intelligence; si les diverses parties ne se réduisent pas complètement à l'unité, l'esprit n'est pas satisfait; si la réduction ne se fait pas facilement, il souffre.

S'il ne peut apprécier nettement la manière dont la diversité est ramenée à l'unité, c'est que le rapport de convenance ou fait défaut ou est empêché dans sa manifestation. La détermination des êtres et des objets n'est pas absolument arbitraire, car elle dépend du but particulier à chacun d'eux. Cela est vrai dans la nature pour les êtres ainsi que pour les choses, et doit se réaliser dans les objets créés par l'homme : ainsi nous devons, dans l'art et dans l'industrie, établir, entre l'idéal que nous concevons et la forme dont nous le revêtons, le rapport de convenance. La relation entre la forme des objets et leur essence ou leur but contribue à leur beauté, parce qu'elle ramène la diversité des moyens à l'unité de la fin. Là où cette convenance n'est pas observée, il y a défaut ou excès, contraires

au principe d'unité essentiel au beau. La convenance n'est pas le beau, car elle peut se trouver dans des objets auxquels les autres éléments essentiels à la beauté manquent; mais elle en est une des conditions, parce qu'elle ramène la diversité à l'unité et renforce celle-ci.

On peut en dire autant de l'utile, qui, au fond, n'est que la convenance. Car la disposition convenable des formes et des moyens des êtres et des choses en vue de leur but est naturellement utile à ces objets, parce qu'elle facilite pour eux la réalisation de leur fin. Quoique l'utilité ne puisse constituer la beauté, elle concourt à la réalisation du beau en ramenant la diversité des moyens à l'unité du but particulier. Si tous les objets utiles ou convenables ne sont pas beaux, tous les objets beaux ont de la convenance et de l'utilité en vue de leur unité.

Comment ramener la variété à l'unité, en sauvegardant la convenance et en établissant les rapports nécessaires entre les divers éléments constitutifs des êtres et des choses? Par l'ordre qui assigne à chaque partie sa place dans l'ensemble, selon sa valeur propre et ses relations; qui coordonne les divers moyens entre eux, les subordonne à des termes plus simples en vue de l'unité déterminée par l'essence particulière de chaque objet. C'est l'ordre dans la variété qui fait saisir l'unité à travers les rapports multiples qui s'établissent; c'est la convenance générale dans sa plus haute expression, la disposition coordonnée et subordonnée de tous les moyens en vue d'une fin. Où l'ordre fait défaut, il n'y a plus ni enchaînement, ni unité, ni beauté, mais confusion.

L'ordre est un élément général dont l'application varie nécessairement d'objet à objet. En effet, tout être a son essence spéciale ou son but particulier selon son espèce et possède des moyens propres à atteindre sa fin ; mais il n'y a réellement de l'ordre en chacun d'eux que pour autant que, dans l'essence et dans les formes, il y ait des rapports de coordination entre des unités de plus en plus simples, menant à l'unité de l'être ou de la chose même.

L'idée générale d'ordre comprend donc d'autres idées moins générales qui ne sont que des espèces d'ordre : telles la régularité ou la combinaison parfaitement équilibrée de la diversité unie à l'égalité ; la proportion ou le rapport de convenance et d'égalité des différentes parties entre elles et avec leur ensemble ; la symétrie ou la correspondance de valeur et de figure entre les parties d'un tout ; l'uniformité ou la ressemblance entre des choses égales ; l'harmonie ou l'accord et la ressemblance des différentes parties concourant à une même fin, etc. Ces diverses espèces d'ordre contribuent au beau d'après la nature de l'être ou de l'objet particulier dont il s'agit.

Quoique l'essence du beau ne soit pas précisément l'unité dans la variété, et qu'il consiste surtout dans l'ordre, qui établit un enchaînement rationnel et sensible dans la variété pour la ramener à l'unité, l'ordre seul ne suffit cependant pas encore pour constituer le beau complet. S'il n'y a pas de manifestation d'activité, de vie spirituelle ou physique, l'ordre intéresse presque exclusivement l'intelligence sans éveiller le sentiment. Bien que l'enchaînement même et la coordination des détails, en vue de l'unité de l'ensemble, contien-

nent une certaine activité, elle est souvent trop peu saisissable pour vivement impressionner la plupart des hommes. L'âme, essentiellement active, veut la vie et l'activité; elle n'est satisfaite que lorsqu'elle saisit, non la juxtaposition, ni la succession plus ou moins habile, mais la génération des idées, la manifestation de la vie réelle dans les êtres qu'elle connaît, et celle de la vie idéale ou spirituelle des êtres de la pensée qu'elle conçoit et qu'elle rend, pour l'intelligence et le sentiment, semblables à des réalités.

L'activité, pas plus que l'ordre, ne constitue seule la beauté; il faut l'ordre uni à la manifestation de la vie. L'unité, l'harmonie, l'expression ne s'isolent pas sans altérer le beau dans ses éléments, qui se combinent certes à des degrés différents dans les objets beaux, mais doivent nécessairement se combiner. La variété ramenée à l'unité par l'ordre et la convenance, qui permettent le libre développement de la force physique ou spirituelle de l'être en vue de la réalisation de son but particulier, constitue donc la beauté de cet être; plus cette unité est sensible dans la variété, plus l'ordre et la convenance sont parfaits; plus la manifestation de la vie est facile et expressive, plus l'objet est beau, plus il intéresse l'intelligence et émeut le sentiment.

Le contraire du beau, c'est le laid, qui est plus que l'absence de la beauté; c'est une idée négative qui détruit un ou plusieurs éléments nécessaires au beau pour les remplacer par leurs contraires : le désordre absolu, la confusion, le manque de force vitale ou le développement anormal de cette force. Cette idée négative ne se conçoit pas directement : on saisit l'idée du beau parce qu'il existe en réalité comme attribut de la

Divinité ; mais l'idée du laid, qui n'existe pas en lui-même, ne se conçoit que comme contraire du beau ou destructif de ses éléments.

§ 2.

Le vrai et le bien.

SOMMAIRE : *Détermination des éléments du vrai : l'intelligence et son objet. — Le faux. — Détermination des éléments du bien : la volonté et son objet. — Le mal.*

Le vrai est un rapport de ressemblance entre l'intelligence qui connaît et l'objet qu'elle connaît ou, en d'autres termes, une équation entre l'entendement et son objet. Nous trouvons ici trois choses différentes : l'intelligence, son objet, leur rapport de ressemblance.

Bien que le vrai proprement dit soit le rapport de conformité entre l'entendement et son objet, on dit de ces deux derniers qu'ils sont vrais ; ainsi l'entendement est vrai s'il est en rapport de conformité avec l'objet dont il dépend ou qu'il connaît ; et l'objet conçu est vrai s'il est en rapport de ressemblance avec l'intelligence dont il dépend ou qui le connaît.

Or, l'entendement dépend-il de l'objet, ou celui-ci de l'entendement ? Quel est le premier terme qui constitue le vrai ? Quand l'intelligence crée, elle est le premier terme et l'objet produit n'est vrai que s'il répond à sa conception ; quand l'intelligence connaît, elle est le second terme, et n'est vraie que si elle correspond à son

objet. Ainsi, par exemple, si l'intelligence connaît et crée en même temps, comme dans l'art, elle est vraie si elle saisit son objet tel qu'il est; l'œuvre produite est vraie si elle correspond à l'intelligence qui la conçoit et, par conséquent, si elle se trouve conforme à la fois à l'entendement ainsi qu'à l'objet que celui-ci connaît; l'intelligence du spectateur est vraie si elle saisit l'œuvre sous ce double rapport.

Le vrai seul est, son contraire n'est pas. En effet, tout être, tout objet est ce qu'il est, et l'intelligence ne peut s'occuper de ce qui n'est pas. Il s'ensuit que le faux n'est que dans l'erreur de notre esprit qui, s'exerçant sur ce qui est, unit ce qui est réellement désuni, ou désunit ce qui est réellement uni dans l'objet qu'il saisit.

Le bien est l'équation entre la volonté et son objet ou un rapport de ressemblance entre l'amour et l'objet sur lequel il se porte, qu'il veut. Comme pour le vrai, nous trouvons ici trois choses différentes : la volonté, son objet, leur rapport de ressemblance.

Quoique le bien soit proprement leur rapport, on dit de la volonté et de l'objet qu'ils sont bons : ainsi la volonté est bonne si elle est en rapport avec l'objet dont elle dépend ou sur lequel elle se porte, et celui-ci est bon s'il est en rapport avec la volonté dont il dépend ou qui le veut. Pour déterminer quel est le premier terme de ce rapport, on n'a qu'à faire sur le bien le même raisonnement que sur le vrai en remplaçant l'entendement par la volonté.

Le bien seul est, son contraire n'est pas. Le mal moral n'existe que dans la volonté créée qui, accordant un amour irraisonnable à ce qui n'est pas digne

d'être aimé, ou en refusant son amour à ce qui le mérite, agit en opposition avec la volonté divine ou la loi morale. Nous n'avons pas ici à nous occuper du mal métaphysique ou de l'imperfection inhérente à tout être fini, ni du mal physique ou de la douleur résultant de la perturbation de l'organisme.

§ 3.

Rapports et différences entre le beau, le vrai et le bien.

SOMMAIRE : *Le beau est une idée de perfection ; le vrai et le bien sont des idées de relation. — Ordre logique du beau, du vrai et du bien.*

D'après ce que nous venons de voir, l'idée du beau est une idée de perfection, susceptible de différents degrés selon les combinaisons plus ou moins parfaites des éléments d'ordre et de vitalité dans la variété ramenée à l'unité.

La beauté étant une qualité des êtres, il est impossible qu'elle soit pour tous la même, car leur détermination et leur forme dépendent de leur essence ou de leur but. Dans tout être la beauté est donc une perfection; mais il n'est pas vrai que toute perfection soit une beauté; car un individu peut se trouver parfait en son genre, capable de réaliser complètement son but, sans une manifestation énergique de sa force vitale, ni un ordre harmonique de ses formes. Ainsi, dans la nature, nous voyons des êtres doués de toutes les perfections inhérentes à leurs es-

pèces sans être revêtus de la beauté : le singe, le porc, le rhinocéros; et, parmi les œuvres des hommes, il se rencontre une multitude d'objets qui répondent parfaitement à leur but sans être beaux.

L'idée du vrai et celle du bien sont des idées de rapport ou de relation entre des objets déterminés. En effet, le vrai est un rapport de conformité entre l'intelligence et son objet, comme le bien est un rapport de conformité entre la volonté et son objet. Le beau, le vrai et le bien ne sont donc pas des choses identiques. Ce qui est vrai n'est donc pas beau par ce motif seul que c'est vrai; et, si une vérité est belle, c'est que la beauté s'ajoute à sa nature. De même ce qui est bon n'est pas beau par cette seule raison que c'est bon; si le bien est en même temps beau, c'est que la beauté s'ajoute à sa manière d'être. Cependant, si un objet vrai et bon n'est pas nécessairement beau, un objet beau est réellement vrai et bon. En effet, le faux et le mal ne peuvent être beaux, car la beauté est une qualité positive et, comme telle, n'appartient pas à des négations. Le faux et le mal sont laids en eux-mêmes, et si parfois ils nous apparaissent comme beaux, c'est qu'ils sont habilement cachés sous les couleurs du vrai et du bien.

Si nous voulions déterminer d'après ces données quel est l'ordre logique du beau, du vrai et du bien dans l'intelligence, nous trouverions que le vrai occupe le premier rang comme objet direct de l'entendement, faculté primordiale ; que le vrai devient le bien en passant de l'entendement à la volonté, et le beau en étant à la fois l'objet de l'entendement et de l'amour : le vrai précède donc le bien et celui-ci le beau.

§ 4.

Le sublime.

SOMMAIRE : *Le sublime n'est pas un degré du beau. — D'où résulte le sublime. — Par quoi se distinguent les objets qui font naître le sublime. — Le sublime n'appartient qu'aux esprits élevés.*

Dans le langage usuel, le mot *sublime* se prend souvent comme le superlatif de beau, et l'on dit, dans ce sens, d'un objet très beau qu'il est sublime. Cependant le beau et le sublime ne sont ni des synonymes, ni des degrés l'un de l'autre, mais bien des choses parfaitement distinctes. Certes, il y a une relation entre le beau et le sublime : ce qui est beau peut être sublime, ce qui est sublime peut être beau ; mais, par contre, il ne s'ensuit pas que ce qui est sublime soit nécessairement beau, ni que ce qui est beau soit nécessairement sublime. Le beau est une qualité de l'objet, tandis que le sublime ne réside pas dans un objet comme une qualité ou une perfection qui lui soit propre, mais se manifeste dans notre pensée. Si nous nommons un objet sublime, nous ne sommes donc pas rigoureusement vrais, car nous faisons une transposition d'épithète en attribuant à cet objet, non ce qui lui appartient, mais ce qui est dans l'âme.

D'où résulte le sublime? Lorsque l'homme est devant un des grands phénomènes de la nature, devant un acte d'héroïsme du devoir accompli, de sacrifice ou

d'abnégation, devant une haute conception de l'intelligence, il se produit dans son âme une émotion puissante qui la transporte dans le monde supérieur de la pensée, qui éveille à la fois une foule d'idées opposées, dont l'une disparaît devant l'autre infiniment différente ou plus grande, pour élever l'esprit, à travers tous ces contraires, jusqu'à l'infini absolu lui-même, Dieu. Les bouleversements de la nature font surgir l'idée de notre faiblesse devant la force des éléments, de notre supériorité intellectuelle et morale sur toutes les forces aveugles de la nature, de l'infinie supériorité de la puissance divine qui crée et domine l'univers. Les actes d'héroïsme, de sacrifice ou d'immolation éveillent l'idée du devoir, du bien absolu, l'emportant sur toutes les considérations humaines d'intérêt, de jouissance, d'amour, et élèvent l'âme à l'idée de la justice éternelle. Le sublime est donc une ardente aspiration de la pensée et du sentiment vers l'infini.

Les objets qui peuvent nous impressionner si puissamment doivent avoir quelque chose de particulier qui les distingue. Quel est ce cachet distinctif? C'est la force physique, morale ou intellectuelle s'y développant avec une énergie tellement extraordinaire, qu'elle produit en nous et comme malgré nous une génération irrésistible d'idées et de sentiments. Certes, le beau éveille aussi des idées et des sentiments par son élément de vitalité; mais le développement de cette vitalité n'est pas nécessairement assez énergique pour nous inspirer un ordre d'idées supérieures de beaucoup à l'objet même. Il s'ensuit que le beau peut nous mener au sublime, mais qu'il ne le doit pas absolument; tandis que, d'autre part, le désordre contraire au beau

et même, en certains cas, un simple mot, un geste, un silence, aussi bien que l'immensité de l'espace et du temps, produisent en nous, en accusant énergiquement la puissance physique, morale ou intellectuelle, une opposition d'idées qui nous élève directement à l'infini devant lequel tout s'efface et s'anéantit dans la pensée. A cette suprême élévation de l'âme, la beauté, l'ordre, l'harmonie nous apparaissent avec un éclat éblouissant au milieu de ces idées les plus opposées, parce que nous communiquons avec le beau absolu lui-même.

Cette opposition d'idées qui fait naître le sublime peut, d'après la nature de l'objet et la disposition actuelle de l'individu, se produire lentement ou subitement. Dans l'un et dans l'autre cas, le sublime est le même pour la pensée, mais l'émotion est d'autant moins énergique, qu'elle s'éveille plus lentement; car, de sa nature, le sentiment s'affaiblit par la durée.

Le sublime se rencontre partout, dans une âme simple et candide, dans un esprit élevé; mais la conscience n'en est réellement que dans ce dernier. Les âmes vulgaires ne sortent d'ordinaire pas de leur apathie devant ce qu'il y a de sublime dans la pensée, et n'éprouvent que de la terreur ou de l'effroi devant ce qu'il y a de sublime dans les fortes commotions de la nature. A l'aspect des grands actes d'héroïsme même, elles pourront soit en blâmer la folie, soit en admirer l'abnégation, mais sans s'élever à l'idée et au sentiment de l'infini.

Tout peut faire naître le sublime; cependant les hommes sont rarement transportés à cette hauteur, parce que les sens, les intérêts de la vie matérielle dominent l'âme et détournent son attention; parce que

leur développement intellectuel et moral est insuffisant, leur force d'intelligence et de sentiment trop engourdie pour jouir de la contemplation des grandes choses de la pensée, à moins qu'une impression puissante ne réveille l'esprit de sa torpeur et ne le force de détourner les yeux de la terre pour les élever vers l'infini.

§ 5.

Des nuances du beau et du sublime.

SOMMAIRE : *Les combinaisons des éléments d'ordre et de vitalité constituent les différents degrés du beau. — Nuances du beau : l'agréable, le joli, l'élégant, le grand et autres qualités de ces catégories. — Il n'y a ni différentes espèces, ni différentes nuances du sublime. — Le solennel, le merveilleux et autres qualités de ce genre. — Le sublime n'a pas de contraire. — L'horrible et autres qualités de ce genre. — Le ridicule.*

Il n'y a qu'une seule notion du beau qui contienne toutes les conditions que doit réunir un objet quelconque pour être une beauté : l'ordre ramenant la variété à l'unité et la manifestation de la vie ou de l'activité physique, morale ou spirituelle. Cette notion est donc une et identique pour les différentes espèces de beautés, bien que, dans l'une, il puisse y avoir prédominance d'ordre et, dans l'autre, prédominance de vitalité ou d'expression. La combinaison de ces deux éléments va à l'infini et, par conséquent, il y a une infinité de degrés possibles dans la beauté, et les divers objets auxquels appartient cette qualité sont

d'autant plus beaux que ces deux éléments y trouvent une réalisation plus parfaite.

De même que, dans le langage usuel, on prend le mot *sublime* pour un degré supérieur du beau, on se sert des épithètes *joli, charmant, gracieux, gentil*, etc., pour ses diminutifs, et des qualificatifs *grand, magnifique, merveilleux,* etc., pour ses superlatifs. La plupart de ces termes ont une signification très peu déterminée et indiquent plutôt un sentiment qu'une idée. Vouloir fixer absolument le sens de ces qualificatifs, c'est faire un dictionnaire de synonymes; cependant tous expriment des propriétés qui ont un certain rapport avec le beau, en constituent des nuances ou des qualités distinctes auxquelles se mêlent certains éléments de la beauté, sans être pourtant le beau véritable, et, à ce titre, nous devons en dire quelques mots.

Agréable est un terme général dont on qualifie les objets qui plaisent directement aux sens et de là au sentiment. Sous cette catégorie se rangent les deux espèces de qualificatifs suivants, dont la première se rapporte plutôt exclusivement aux sens, et la seconde aux sens ainsi qu'au sentiment : 1° *doux* s'applique d'abord aux sensations du goût et de là à tous les objets modifiant les sens d'une façon qui leur cause du plaisir; *suave* se rapporte primitivement aux sensations de l'odorat et ensuite aux objets de la vue, de l'ouïe et du goût, pour autant que leurs impressions soient particulièrement douces; *flatteur* ne se dit que des sensations de l'ouïe et des objets qui tombent sous ce sens, et lui plaisent; *délicieux*, qui est très-agréable, *délicat,* qui n'a rien de grossier, *exquis,* qui

n'a rien de commun, sont, à proprement parler, les superlatifs de doux, suave et flatteur; 2° *riant* a rapport à l'aspect, à l'air gai d'un objet qui par cela plaît, et *gracieux,* aux manières, aux mouvements, à la façon de faire qui nous sont agréables; *attrayant* indique une qualité qui attire, séduit, et *charmant,* une qualité qui produit une impression forte à laquelle il est difficile de résister.

Joli est la qualité de ce qui, par la prédominance de son activité, exerce une impression de plaisir et d'attrait sur le sentiment; ce terme comporte les idées de riant, délicat, gracieux dans des objets petits en leur genre ou relativement à nous; le beau est une perfection de l'objet, le joli un simple agrément. Ce qualificatif a pour nuances : *mignon,* qualité des petites choses jolies, délicates, fines, charmantes, *gentil,* qualité de ce qui plaît par l'agilité et la légèreté de ses mouvements, et *mignard,* qui, à l'idée de gentillesse ajoute celle d'afféterie.

Elégant se dit de ce qui est gracieux dans tous ses mouvements et régulier dans ses formes : l'élégance est, pour les objets plus grands, ce que la délicatesse est pour les petits, quelque chose de très agréable, de facile dans ses mouvements, de proportionné dans ses surfaces, ses lignes, etc.

Grand est une qualité tout opposée au joli; au lieu de l'activité, c'est l'ordre, la régularité, la proportion qui y dominent; en outre, le mot lui-même indique que les dimensions sont autres. Ce qui est réellement grand exclut même presque entièrement la recherche du joli et veut avant tout la simplicité. Ce qualificatif a des nuances d'après les caractères particuliers que

prend la grandeur : *noble,* ce qui est grand est noble, quand la grandeur ne se borne pas aux dimensions seules et surtout lorsqu'elle a une certaine élégance unie à la simplicité; *majestueux* est le superlatif de grand et entraîne l'idée d'une grande beauté de formes dans laquelle domine surtout l'ordre et la régularité; *sévère* est une qualité de grandeur opposée à toute idée d'agréable et de joli; elle renferme encore l'idée d'élégance, mais c'est dans les formes essentielles mêmes, car elle veut la simplicité suprême avec exclusion absolue de recherche de détails.

Il n'y a pas différentes espèces de choses sublimes, bien que différentes espèces de choses puissent faire naître le sublime qui n'est pas dans les objets, comme nous l'avons vu, mais dans l'esprit qui les saisit. De même il n'y a pas diverses nuances du sublime, mais un sentiment plus ou moins vif ajouté à la pensée. Ce mot n'a donc pas des synonymes plus ou moins rapprochés de son sens générique, et les qualificatifs *solennel, terrible, mystérieux*, etc., si parfois ils peuvent appartenir à des objets qui élèvent au sublime, ne constituent pas des nuances de celui-ci. Examinons rapidement ces divers mots pour éviter toute confusion dans les idées.

Solennel qualifie les choses graves, pompeuses et élevées qui se présentent avec un caractère extraordinaire de grandeur, de noblesse et de magnificence; *mystérieux* s'attribue aux objets dont nous saisissons la réalité, mais dont nous ne pouvons sonder le secret; *surnaturel* se dit des choses qui sont au-dessus de la nature, qui surpassent les forces des êtres créés et ont une cause supérieure à elles; *colossal* ne convient

qu'aux objets de dimensions excessivement grandes qui éveillent l'idée de puissance extraordinaire, et *terrible* aux choses qui nous causent une émotion profonde par l'appréhension d'un grand danger ou d'un grand mal.

Ces différentes qualités peuvent donc appartenir à des objets qui nous impressionnent vivement, mais plutôt du côté du sentiment que de l'intelligence. Sous ce rapport, bien qu'un objet terrible élève parfois au sublime, le terrible en lui-même empêche cependant cette surélévation; car, au lieu de nous y porter, il nous ôte souvent l'usage de la raison et même des sens. Il s'ensuit que le sentiment du terrible est contraire à celui du sublime, quoique les deux idées ne le soient pas.

Le sublime n'a pas de contraire comme le beau, le vrai et le bien. L'*horrible*, qui nous révolte, le *monstrueux*, qui est contraire à la nature, l'*ignoble*, qui nous dégoûte; le *plaisant*, le *comique*, le *ridicule*, le *burlesque*, etc., qui nous font rire, en nous inspirant ou non un sentiment d'aversion ou de mépris pour l'objet même, n'ont aucun rapport avec le sublime.

Cependant, dit-on, le ridicule est près du sublime, ces deux extrêmes se touchent. Certes, lorsque entre le but à atteindre et les moyens employés il y a une grande disproportion, cet écart provoque le rire et ainsi la prétention au sublime peut souvent ne mener qu'au ridicule; mais celui-ci n'a, de près ni de loin, rien de commun avec l'élévation suprême de l'intelligence et du sentiment.

§ 6.

Sentiment du beau et du sublime.

SOMMAIRE : *Influence du beau sur le sentiment. — Origine du sentiment du beau. — Ses caractères. — Le sentiment du sublime. — Ses caractères.*

Le beau est l'objet de l'intelligence qui le contemple et le juge ; mais cette contemplation et ce jugement ne se font pas sans que la beauté exerce une influence sur la sensibilité interne. Les éléments d'ordre et d'activité, essentiels au beau, produisent une génération d'idées qui constitue pour l'âme une jouissance. Ainsi le beau, d'abord contemplé et ensuite senti, est à la fois l'objet de l'intelligence et de l'amour, tandis que le vrai est surtout l'objet de l'intelligence et le bien celui de l'amour : nous avons donc l'idée et le sentiment du beau.

De même que nous ne connaissons les objets que parce qu'ils correspondent à nos idées, de même nous ne les aimons que pour autant qu'ils soient conformes à notre être ou à notre but. Le bien, notre but suprême, est l'objet le plus direct de l'amour. Il s'ensuit que le beau, également l'objet de l'amour, est un des moyens de parvenir au bien ; que, si tout ce qui est bon n'est pas nécessairement beau, ce qui est réellement beau doit être dans une relation intime avec le bien et nous y porter, et que le sentiment du beau se rapproche de

très près de celui du bien, sans que pourtant ils se confondent. Ce qui dans le beau est l'objet de l'amour, c'est le bien; ce qui est l'objet de l'intelligence, c'est le vrai. Le sentiment du beau est donc une pure affection de l'âme, et ne doit pas se confondre avec la sensation externe qui peut résulter de l'attrait de la beauté, mais n'a pas celle-ci pour objet.

Dans l'amour, en tant que jouissance, l'âme est plutôt passive qu'active; mais, comme l'activité lui est essentielle, le sentiment, après l'impression reçue, devient lui-même actif et passe de la simple jouissance au désir spontané ou libre, à l'inclination ou à la volonté. L'amour de nous-même est le fondement de tout autre amour possible, et celui pour les objets en dehors de nous est toujours accompagné de cet amour de nous-même, qu'on ne doit pas confondre avec l'égoïsme, sentiment déraisonnable et exclusif.

Le premier objet de nos désirs est la possession de notre être et ensuite de tous les biens qui peuvent concourir à notre bonheur. Ne nous suffisant pas pour faire notre félicité, nous voulons nous unir avec Dieu, avec nos semblables, avec la nature vivante et inerte. Ce désir d'union se porte de préférence sur les objets revêtus de beauté, parce que, d'un côté, l'unité essentielle au beau éveille le sentiment de notre propre unité ou l'amour de nous-même, et que, de l'autre, l'ordre et l'activité, également essentiels au beau, produisent une génération d'idées et de sentiments qui nous élèvent vers le vrai, le bien, le beau absolus, objets suprêmes de notre amour.

L'amour excite l'âme à produire, parce qu'elle y trouve, en augmentant son être, une jouissance supé-

rieure de la possession d'elle-même. Dans cette production le sentiment se porte aussi de préférence sur la beauté soit spirituelle, soit matérielle. De là résulte que l'amour ou le sentiment est nécessaire à la beauté de nos créations auxquelles il donne une expression, un souffle de vie qui anime l'œuvre par l'épanchement de l'âme.

Le sentiment du beau est calme comme la contemplation. Cependant pour certains esprits d'élite, le beau apparaît souvent comme un bien à posséder et excite une vive tendance qui mène à l'enthousiasme, aux mouvements violents de l'âme, jusqu'à ce que celle-ci soit en possession de la beauté perçue ou l'ait réalisée. Cette passion du beau, si elle n'est pas satisfaite ou si elle est contrariée dans son action, peut faire naître une sorte de tristesse, de mélancolie, de surexcitation nerveuse. Aussi longtemps que ce sentiment reste dans son calme, il produit une génération d'idées et de sentiments nobles qui élèvent l'âme au-dessus des petitesses de l'égoïsme, de l'envie, des passions basses, et la rendent bienveillante, aimable, douce et éminemment expansive. Il constitue ainsi un lien entre les hommes et même entre l'homme et les êtres inférieurs dans lesquels il saisit un rayon de la beauté qui toujours l'attire, excite sa sympathie, son amour, son attachement.

Comme l'utile n'est pas le synonyme du beau et que le sentiment de l'utile n'est donc pas celui du beau, on prétend que ce dernier est désintéressé. Certes, aussi longtemps qu'il s'agit de la possession matérielle de l'objet revêtu de beauté, on peut dire que le sentiment du beau est désintéressé et nullement à confondre avec

le désir de s'approprier cet objet; mais si l'on s'élève au-dessus de la possession matérielle, ce sentiment est intéressé : il tend à conserver les objets beaux, à en créer de nouveaux, à en trouver dans la nature et dans la pensée, afin d'éveiller, d'entretenir le sentiment même qui nous fait jouir, nous donne une certaine satisfaction et augmente la somme de notre bonheur, but suprême de notre existence.

Le beau est une qualité d'un objet qui nous fait jouir avec calme de la contemplation de celui-ci; le sublime, au contraire, est une surélévation de notre âme transportée d'une ardente aspiration vers l'infini. L'opposition d'idées contraires et destructives les unes des autres fait naître un sentiment d'inquiétude, une émotion pénible, une crainte vague, une sorte de trouble et de terreur. Loin de tendre à s'épancher au dehors, l'âme se concentre en elle-même pour saisir l'objet qui semble lui échapper; bientôt s'éveille l'idée de l'infini devant lequel tout le reste s'efface et vers lequel l'esprit s'élance avec enthousiasme. L'émotion éprouvée alors n'est pas une joie douce et tranquille, c'est le sentiment profond de notre propre néant uni à un ardent amour. Le sentiment du sublime n'est donc ni expansif, ni calme; c'est une vive agitation, une sorte de vertige de l'âme devant l'abîme du néant de toute chose en face de Dieu : d'un côté, il nous trouble et nous fait souffrir même, et, de l'autre, il nous donne la plus haute jouissance de notre être.

Nous avons vu plus haut que cette surélévation de l'âme peut se produire lentement ou subitement, et que, par conséquent, le sentiment est plus ou moins vif, tandis que le sublime reste le même pour la pen-

sée. En effet, les modifications inattendues, non prévues et non préparées, sont plus fortes et agissent plus énergiquement que celles auxquelles nous sommes insensiblement menés; l'influence constante d'un objet en affaiblit l'impression. Mais, par contre, ces émotions soudaines sont moins durables et s'émoussent d'autant plus vite qu'elles surexcitent une âme moins préparée à les subir; elles ont même parfois un résultat contraire à celui qu'elles devraient produire, et, au lieu d'éveiller au sublime, elles peuvent, dans certains cas, ne faire naître que la terreur.

Nous avons vu aussi que le sentiment du sublime n'est éprouvé que par les âmes d'élite. En effet, il est impossible que ce sentiment si supérieur soit du domaine des hommes pour qui les passions inférieures sont tout; dont les excès ou les besoins du corps ont détruit la force de l'esprit; dont l'intelligence ne s'est jamais élevée au-dessus des objets matériels qui frappent leurs organes. Pour que l'âme trouve du bonheur dans cette contemplation des choses suprasensibles, il faut qu'elle soit libre des sens et suffisamment développée pour planer dans le monde des idées : les passions et l'ignorance ferment l'âme au sentiment du sublime et rivent l'homme à la matière.

CHAPITRE II.

DES DIVERSES ESPÈCES DU BEAU.

SOMMAIRE : *Il n'y a qu'une notion du beau, mais diverses catégories de beautés existent.*

Bien qu'il n'y ait qu'une seule notion du beau et que celle-ci contienne toutes les conditions que doit réunir un objet quelconque pour être une beauté, cependant cette perfection appartient à des êtres et à des choses de nature totalement différente. La beauté n'est pas et ne peut pas être identique pour tous ces objets. Il en résulte qu'il y a différentes espèces de beautés qui, bien que toutes conformes à la notion générale, sont distinctes les unes des autres, de même qu'il y a différentes espèces d'hommes, de roses, de triangles, etc., qui, bien que parfaitement distinctes entre elles, répondent cependant, chacune d'après son espèce, à la notion générale d'homme, de rose, de triangle, etc.

§ 1.

La beauté de l'idéal perçu par l'intelligence humaine.

SOMMAIRE : *L'idéal essentiel et l'idéal individuel. — La beauté idéale essentielle. — Les canons ou règles de la perfection. — Réalisation artistique de la beauté essentielle. — D'où résulte la forme idéale essentielle. — La beauté idéale individuelle. — S'il y a une beauté conventionnelle.*

Bien que, dans la réalité, il n'y ait pas de genres ni d'espèces en dehors des individus, il y a, dans l'intelligence, pour chaque objet, une manière d'être générale et une manière d'être particulière, ou, en d'autres termes, des propriétés essentielles, qui forment le but des espèces et des genres, considérés en eux-mêmes, et des propriétés accidentelles, qui forment le caractère et le but particuliers des individus selon leur espèce et leur genre.

Comme la forme idéale des êtres résulte nécessairement de leurs raisons générales et particulières, l'intelligence qui conçoit ces raisons dégage aussi les formes génériques et spécifiques des formes individuelles. Chacun de ces deux ordres est susceptible de beauté, et nous avons ainsi, dans l'idéal, la beauté essentielle, indéterminée ou abstraite, et la beauté individuelle ou concrète.

La beauté essentielle, de même que les types des genres et des espèces auxquels elle correspond, ne trouve point sa réalisation directe dans la nature;

mais elle est réalisée, comme eux, dans les individus. Cependant, comme l'intelligence conçoit ces essences, la science et l'art sont capables de réaliser les types abstraits en négligeant les formes individuelles qui expriment les propriétés particulières, et en réduisant l'expression passionnée et l'activité à la simple manifestation de la vie. Ainsi, par l'étude du corps humain, on distingue les formes individuelles, particulières à chacun, de celles qui appartiennent à toute une race, à l'espèce même. Ces traits généraux peuvent être conservés seuls, et de cette manière on a la forme abstraite d'un homme ou d'une femme.

Si, à cette image ainsi obtenue, on applique les idées de nombre ou de quantité, on peut, lorsqu'on a le génie d'un Polyclète, trouver les proportions parfaites du corps humain, abstraction faite de toute individualité propre et déterminée par des propriétés et des formes non essentielles. Lorsque après avoir découvert cette règle de la perfection ou le canon, on prend certaine propriété générale de force, de souplesse, de grâce, d'élégance ou autres, pour en faire l'attribut dominant et essentiel d'un être ou d'une classe d'êtres revêtus de la forme humaine, on peut découvrir, comme Euphranor et Parrhasius, des canons particuliers qui donnent les proportions parfaites du type général humain, déterminé par des propriétés et des formes accidentelles, considérées comme essentielles au même titre que les propriétés essentielles mêmes. Ces types parfaits, jusqu'à ce point, ne sont encore que vrais, comme correspondant aux essences; si leurs raisons le permettent ou l'exigent, ils sont susceptibles de devenir beaux.

Quand les formes parfaites des espèces et des genres sont connues, alors peuvent naître des créations comme la Vénus de Milo : l'expression presque nulle, car ce n'est pas une belle femme avec ses passions, mais la beauté de la femme qu'il s'agit de rendre; nul mouvement impétueux, car il n'y a aucun transport; une attitude calme, des formes et des lignes d'une perfection admirable, d'une beauté idéale irréalisable dans la nature où tout être doit absolument s'individualiser et altérer ainsi la forme simple, essentielle et parfaite, par ses formes individuelles, accidentelles au genre.

On prétend que les savants artistes, auteurs de ces œuvres abstraites, ont déterminé ces formes idéales et leur perfection uniquement par l'étude de beaux modèles. Certes, cette étude y a contribué pour beaucoup, car la nature éveille toujours les idées auxquelles elle correspond et dont elle est une réalisation particulière déterminée. Mais c'est en vertu de leurs idées et de la force de leur intelligence, capable de spécialiser ces idées, qu'ils ont pu tirer de la nature imparfaite ce qu'elle n'offre jamais : la perfection de la forme générique ou spécifique, nécessairement modifiée, dans la réalité, par des formes absolument individuelles. L'étude de la nature et la combinaison proportionnée de membres divers rapportés à un seul tout donneraient peut-être un beau corps, mais ne produiraient pas l'indétermination, en dehors et au-dessus de la réalité, qualité qui distingue avant tout certaines œuvres de la statuaire antique.

De même que la science et les arts du dessin peuvent donner des types de la beauté idéale indéterminée, la poésie et la musique sont capables de la réaliser, et

de fait la poésie et la musique abstraite vivent essentiellement d'idées et de sentiments qui, par suite de la sobriété et de la grandeur des formes et des images, s'élèvent au plus haut degré d'indétermination.

La beauté idéale individuelle, si elle ne trouve pas sa réalisation complète dans la nature, constitue cependant le type de l'être particulier, réalisé ou possible, avec sa plus haute perfection. Elle est conçue par la pensée en vertu des idées que la vue de la nature éveille et lui aide à spécialiser. Les types individuels que nous formons en nous-mêmes résultent toujours de la détermination particulière de nos idées générales, dont la présence à l'intelligence nous permet de nous élever de la nature à l'idéal et de descendre de celui-ci à ses dernières déterminations, embrassant tous les êtres réels ou possibles. La beauté idéale individuelle est du domaine de tous les arts et si, dans sa conception, l'esprit humain semble parfois se baser sur la nature, c'est que celle-ci ne diffère souvent de l'idéal que par un moindre degré de perfection et de beauté, auquel l'intelligence et le sentiment suppléent.

Y a-t-il une beauté conventionnelle, et la beauté idéale n'est-elle pas une beauté de convention? Il n'y a pas et il ne peut y avoir de beauté conventionnelle. La beauté est susceptible d'une perfection plus ou moins grande, se rapprochant indéfiniment de la beauté parfaite de l'idéal. D'après le caractère des individus, des peuples ou des époques, on peut s'attacher plus à l'élément d'ordre ou à l'élément de vitalité, essentiels au beau; par suite des idées religieuses et morales, des tendances particulières, se porter plus vers la beauté idéale indéterminée, ou vers la beauté idéale indivi-

duelle. Il y a là une opération collective pour atteindre à un idéal conçu et préféré ; mais la beauté de cet idéal n'existe pas en vertu d'une convention tacite ou explicite. Aucun objet n'est beau que parce qu'il réalise les éléments de la notion du beau ; il tire sa beauté uniquement de ce fait, et un magot sera toujours un magot, le monde entier fût-il d'accord pour l'admirer.

Lorsque la pensée humaine, se fondant sur l'idéal, en trouve une expression plus juste, plus parfaite, plus belle, tous en reconnaissent la beauté et l'admettent comme un type et un exemplaire. Si l'on veut imiter ce modèle pour en atteindre la perfection, l'œuvre produite ne sera pas belle en vertu de cette imitation, mais en raison de sa propre beauté. Cette beauté n'est donc pas conventionnelle; elle est une qualité de l'objet, car, si celui-ci reproduisait seulement la matière sans l'esprit, la forme sans l'essence, malgré tout ce que l'œuvre pourrait avoir de conventionnel, elle deviendrait fausse, laide et souvent ridicule.

Le beau idéal indéterminé n'est pas plus conventionnel que le beau idéal individuel ou toute autre espèce de beauté. Ceux qui voudraient chercher à le rendre conventionnel, sous prétexte que l'on doit étudier les œuvres en qui on le rencontre, et tâcher de s'en approcher le plus possible, ne pourraient rendre conventionnel que le faire, au risque et même avec la certitude de détruire la beauté particulière à ces productions, en réduisant l'art au procédé, c'est-à-dire, en ne conservant que la forme sans s'élever à la pensée, qui en est essentiellement le fondement et la raison.

§ 2.

Le beau dans la réalisation de l'idéal.

SOMMAIRE : *Des deux ordres de beauté résultant de la réalisation de l'idéal :* 1° LA BEAUTÉ SPIRITUELLE : *a.* le beau intellectuel, — *beauté de la science,* — *principes et division des sciences,* — *beauté de la philosophie, des sciences mathématiques, de l'algèbre, de la géométrie,* — *beauté suprême de la science;* — *b.* le beau moral : *la loi morale,* — *le devoir et l'intérêt,* — *la beauté de l'ordre social,* — *la liberté,* — *la beauté morale dans l'individu,* — *le beau moral élève au sublime.* — 2° LA BEAUTÉ SENSIBLE : *a.* le beau naturel : *l'optimisme,* — *la beauté et la laideur dans la nature;* — *b.* le beau artistique.

La beauté idéale, considérée en elle-même, est du domaine exclusif de l'esprit qui la conçoit et la réalise en se développant. Il y a deux ordres de beautés qui résultent de la réalisation de l'idéal : la beauté spirituelle, appartenant à l'être pensant, et la beauté sensible, propre aux êtres corporels. Le développement de l'esprit se fait en deux sens différents : il connaît le vrai et il veut le bien. Chacun de ces deux modes est susceptible de beauté, et ainsi le beau spirituel se subdivise en beau intellectuel et en beau moral. Selon que le beau idéal est réalisé par Dieu dans la création ou par l'homme dans ses œuvres, le beau sensible se subdivise en beau naturel et en beau artificiel.

Toutes les vérités se tiennent et s'enchaînent à l'in-

fini. La vérité est donc belle par essence : chaque vérité est une et en contient une infinité d'autres qui s'engendrent et se coordonnent; elle réalise ainsi l'unité dans la multiplicité, l'ordre et la vie. La beauté de la vérité est d'autant plus grande que les intelligences qui la perçoivent sont plus parfaites.

Bien que l'intelligence de l'homme soit faible, sujette au doute et à l'erreur, la beauté intellectuelle, qui éclate dans l'enchaînement des vérités, lui est accessible et se manifeste dans la science humaine.

Les différentes sciences sont spéculatives ou expérimentales; les premières s'occupent des vérités qui sont en nous; les secondes ont plus ou moins besoin de l'observation extérieure. Mais, comme la possibilité de l'expérience scientifique dépend absolument de l'intelligibilité de son objet ou de sa conformité avec les idées, les sciences expérimentales dépendent, dans leurs progrès et leurs développements, de la connaissance des principes généraux. Les grandes découvertes scientifiques peuvent avoir pour occasion le hasard, mot vide de sens sous lequel nous cachons notre ignorance de la cause réelle; mais il n'y a que le génie éclairé qui puisse profiter du hasard, en faire jaillir la lumière, en tirer ces merveilleuses inventions qui font l'honneur de l'humanité. En outre ce n'est pas même le plus souvent le hasard, mais la spéculation qui, en recherchant l'enchaînement des vérités et non pas seulement des faits réels, a pu pressentir le progrès et aller à la recherche de découvertes déterminées d'avance dans l'esprit : l'expérience vient aider, confirmer ces découvertes, mais n'en est pas la cause. La division des sciences en spéculatives et expérimentales

n'est donc pas rigoureusement exacte, vu que toutes sont au fond spéculatives, bien que les unes se développent en elles-mêmes et que les autres s'aident de l'expérience.

Toutes les sciences, tant spéculatives qu'expérimentales, se rangent sous deux catégories qui correspondent aux deux grandes divisions de nos idées : celles des idées de perfection, qui admettent des degrés infinis d'intensité, et celles des idées de grandeur, qui sont susceptibles d'une mesure exacte. Nos idées sont soumises, d'une part, aux lois de la logique et, d'autre part, à celles du calcul, qui est une sorte de logique appliquée à la quantité ou aux nombres.

La première de toutes les sciences est la philosophie, qui a pour objet la connaissance de nous-même, de Dieu et de la nature. Partant de la conscience de soi, l'intelligence s'élève à l'infini qui se révèle à l'esprit par les idées absolues, et, s'appuyant sur ces principes supérieurs, elle en fait découler, avec ordre et facilité, les vérités qui en sont la conséquence. Appliquant ces principes aux rapports de l'homme avec Dieu, avec lui-même et avec ses semblables, elle détermine ses devoirs et ses droits; assigne à chaque chose sa place et sa valeur; sauvegarde la dignité et la liberté humaines, et guide l'homme vers la perfection et le bonheur; elle fait naître les sciences morales et politiques, préside à la confection des lois, au gouvernement des États, aux rapports internationaux. S'occupant de l'histoire des hommes, elle n'y voit pas seulement des actions qui se suivent et s'enchaînent, mais remonte des faits aux causes; descend des causes aux effets et cherche à sonder la grande loi du progrès ou l'action

de la liberté humaine guidée par la Providence. Étudiant la nature à la lumière des idées, elle en scrute les secrets; découvre les lois de la génération et de la conservation des êtres; pénètre jusqu'à l'essence des choses; détermine les classifications génériques et spécifiques, et donne à l'homme le moyen de connaître la nature, d'en jouir, de faire servir à ses besoins et à son perfectionnement les éléments qu'elle lui offre. Guidant l'esprit dans toutes ses opérations, elle préside à toutes les sciences et les fait tourner au bonheur du genre humain; elle détermine leur objet, leur rôle et leur valeur. Ramenant sans cesse tout à Dieu, s'occupant des objets les plus beaux, les plus grands, les plus vrais, elle élève l'intelligence, épure le sentiment, affermit la volonté, rend capable de liberté, de nobles actions, de créations sublimes.

La beauté brille donc d'un vif éclat dans la philosophie se rattachant au seul principe de l'infini, d'où découlent, sans effort et dans un ordre logique, les conséquences infinies qui établissent une infinité de rapports entre tous les êtres. La laideur que comportent certains systèmes philosophiques ne prouve rien contre la beauté de la seule philosophie raisonnable, le spiritualisme monothéiste; car ces systèmes résultent de l'erreur dans la conception du principe premier ou de la sophistique sans conscience qui, partant de fausses idées, ne peuvent logiquement aboutir qu'au faux, au mal, au laid.

Les sciences qui se basent sur nos idées de grandeur ou de quantité ont également leur beauté laquelle ne le cède en rien à celle de la philosophie. Ces idées étant susceptibles d'être exactement représentées par des

signes extérieurs, l'esprit peut s'en tenir à ces signes mêmes dont la combinaison donne celle des idées. Il s'ensuit que tout progrès dans les formules entraîne un progrès dans les idées et que la beauté de la formule est d'autant plus grande, que celle-ci est plus simple, plus facile et plus féconde dans son emploi.

Ces grandeurs peuvent être considérées en elles-mêmes d'une façon générale et dans leurs applications particulières; mais le particulier et le général étant indissolublement unis dans la pensée comme dans la nature, le résultat du calcul est le même dans les deux cas; c'est-à-dire que, si l'on détermine par des quantités réelles la valeur de la formule abstraite obtenue, celle-ci correspond exactement aux données du problème particulier. Sans parler des hautes mathématiques, de la mécanique, de l'astronomie et autres sciences des nombres, ni de la physique et de la chimie en rapport avec la minéralogie, la botanique, la zoologie, toutes sciences qui exigent de fortes études spéciales pour être appréciées, nous avons l'algèbre et la géométrie qui réalisent le beau dans le développement de la quantité.

L'algèbre, représentant les chiffres par des lettres, simplifie les calculs et donne à ses opérations le caractère de généralité. Dès que les relations entre les quantités connues et les inconnues peuvent être définies et réduites à des opérations calculables, l'algèbre les exprime et résout le problème, qu'il appartienne à l'arithmétique, à la géométrie, à la mécanique, etc. Cette simplicité de génération entre des quantités si multiples, réduites à un simple rapport, et cette fécondité d'applications à des objets de nature si diverse

réunissent tous les éléments du beau et constituent une beauté toute spirituelle perceptible par l'intelligence.

La géométrie s'occupe de l'étendue intelligible déterminée sous une, deux ou trois dimensions. Le point, par son mouvement vers un autre point, produit, selon que ce mouvement est simple, insensiblement ou brusquement modifié, une ligne droite, courbe ou brisée. La ligne, par son mouvement simple ou modifié, engendre la surface et celle-ci, par son mouvement, produit à son tour les solides. Dans ses démonstrations, la géométrie offre un ordre admirable : partant de ses axiomes, elle détermine, de déductions en déductions, les propriétés de toutes les figures, en s'élevant de la ligne jusqu'aux corps de révolution. L'ordre et la facilité des déductions et des démonstrations, qui se suivent et découlent l'une de l'autre, donnent à cette science une véritable beauté, en ramenant à l'unité la diversité la plus grande.

Les études et les progrès modernes font déjà pressentir une unité plus grande entre toutes les sciences, un rapport plus intime entre les objets et les phénomènes qu'on croyait différents et distincts. Cette tendance vers l'unité, engendrant et coordonnant les vérités entre elles, fait marcher la science, de progrès en progrès, vers une perfection dont nul ne peut fixer la limite.

Dieu veut la perfection de sa créature conformément à l'ordre éternel des choses, parfait dans sa pensée. Notre idéal existe en lui et en nous; nous devons le réaliser. La conscience, d'accord avec la raison, prouve que l'âme est soumise à une loi conforme à sa

nature : obéir à cette loi, c'est son devoir ; exiger les moyens de s'y conformer, c'est son droit. La loi morale nous impose comme devoir de tendre vers le bien ou la perfection et le bonheur, but de notre être : le bien, objet essentiel de notre amour, est donc aussi notre intérêt suprême.

On oppose souvent l'intérêt au devoir comme contraires. Cela ne peut être vrai que lorsqu'il s'agit des faux intérêts résultant de l'ignorance, de l'orgueil ou de la cupidité ; mais l'intérêt véritable, conçu par l'intelligence qui peut le calculer, et le devoir, saisi à la fois par l'intelligence, qui connaît le vrai, et le sentiment, qui tend invinciblement vers le bien, ne sont en réalité ni séparés, ni séparables : le véritable intérêt de l'homme est de réaliser son bien ou son bonheur en remplissant son devoir.

Il y a différents degrés dans les devoirs selon la dignité de leurs objets ; mais tous se coordonnent pour former la loi morale générale, une dans son principe et son but, et ne sont jamais contradictoires l'un de l'autre. Le bien de tous résulte du bien de chacun, et, de même, le bien de chacun se lie à celui de tous. Nul ne peut donc, sans causer le mal, porter la perturbation dans l'ordre voulu par Dieu, en rompant la perfection des rapports qu'il a établis ; et le bien ou l'intérêt individuel se confond avec le bien ou l'intérêt général dont il participe et qu'il concourt à réaliser. Dans l'ordre spirituel et dans l'ordre matériel tous les hommes sont unis entre eux ; ils se complètent et s'aiment mutuellement, et tous sont dans une dépendance plus ou moins grande les uns des autres. L'homme qui se mettrait en dehors de son état naturel

pour briser la chaîne qui l'unit à ses semblables, serait le plus malheureux des êtres.

Dans la société humaine existe donc un ordre admirable, que les passions peuvent bien un instant altérer, mais qui se maintient à travers les tempêtes et se perfectionne peu à peu au moyen du progrès acquis par chacun de ses membres. Cet ordre répond aux trois premiers éléments du beau : la multiplicité infinie des rapports entre tous les hommes, subordonnés entre eux et ramenés à l'unité. Pour réaliser le beau complet, il faut encore l'élément de vie.

L'homme est un être doué de raison et de spontanéité, ce qui lui donne la liberté ou la faculté d'agir par lui-même avec une réelle connaissance de cause et sans y être contraint par un agent extérieur. La liberté est donc la véritable vie de la société ; c'est elle qui permet à chacun de contribuer volontairement, selon ses aptitudes et ses capacités, à son bien particulier et au bien général. La liberté est le droit de l'homme, comme le bien est son devoir, car c'est son moyen d'atteindre au bien ou de réaliser son but. Il peut donc l'exiger comme nécessaire à sa fin, et tous doivent la lui sauvegarder, comme il doit concourir à la sauvegarder au profit de tous.

En outre, puisque la liberté réelle n'est possible que par le développement de l'intelligence et le perfectionnement du sentiment, qui produisent une volonté ferme et juste, tout homme a droit à l'instruction et à l'éducation, qui le mettent en état d'user raisonnablement de sa liberté. Dans toute société où la liberté et la culture intellectuelle et morale font défaut, où règnent le despotisme et l'ignorance, il peut y avoir un ordre

admirable, mais le corps social est mort et sans beauté.

Ce qui vient de se dire de la société humaine en général s'applique à des unions particulières, comme la patrie, la famille, par exemple, dont l'amour maintient l'union, et dont le concours libre et dévoué de chacun des membres contribue à réaliser le but.

La beauté morale dans l'individu n'est pas moins grande. L'homme, créature libre, conçoit l'ordre absolu et a pour devoir de le réaliser en lui-même et dans la société. Pour atteindre ce but, le corps, doué de son merveilleux organisme, est soumis à l'âme douée de raison, de sensibilité et d'activité propre. L'âme est soumise à Dieu, non comme une force aveugle, mais comme une puissance intelligente, libre et responsable. Dans cette multiplicité de termes et de rapports, éclate un ordre supérieur, une vie active qui ne se borne pas seulement à perfectionner l'individu par le développement de ses facultés, l'augmentation de ses connaissances et la pratique personnelle de la vertu, mais qui s'épanche au dehors, inspire l'amour, la justice, la tolérance, la charité, et nous fait, au besoin, sacrifier nos intérêts d'ici-bas, la vie même au bien de tous, à l'affirmation de la justice et de la vérité.

Le beau moral, dans la vie humaine, peut s'élever au grand, au sublime, par l'héroïsme qui non seulement, dans une heure d'enthousiasme, accepte la mort en vue d'un plus grand bien, mais qui, à tous les instants de l'existence, porte une charge surhumaine, montre une abnégation au-dessus de la nature et sacrifie fortune, vie, honneur, tout ce enfin dont on peut

jouir parmi les hommes, pour remplir, malgré tout et malgré tous, un devoir supérieur devant lequel toute considération humaine s'annihile.

Dieu n'a-t-il créé que le meilleur des mondes possibles et, par conséquent, le plus parfait, le plus beau qui puisse se concevoir? Tout être réel est la réalisation d'un être possible, doué des propriétés essentielles à son genre et à son espèce, ainsi que de propriétés individuelles distinctives. Le nombre des déterminations particulières est infini; chaque terme a, au-dessus et au-dessous de lui, une infinité d'autres termes possibles, et tous, quelque parfaits qu'ils soient, sont rigoureusement nuls devant la perfection absolue. Toute créature est nécessairement imparfaite, mais chaque être contingent est, selon son but particulier, relativement parfait en son genre et doué de beauté quand cette qualité est compatible avec sa fin. Le monde n'est donc ni le meilleur ni le plus beau possible, et au-dessus de lui nous concevons l'idéal, dont la réalité n'est qu'une détermination particulière.

Cependant le monde, dans son ensemble, doit être revêtu de beauté. Et, en effet, que nous jetions les yeux sur le ciel étoilé ou autour de nous sur la terre, partout nous voyons unité, variété, ordre, activité. Mais, comme notre appréciation réelle du beau dépend de nos moyens de connaître, il se fait que, dans l'ensemble, la beauté parfois nous échappe, parce que nous ne saisissons pas les rapports qui constituent l'ordre dans la multiplicité. Dans ses détails, la nature offre de la beauté, telle la beauté de l'homme, du cheval, de la rose. Il y a toujours de l'unité dans chaque être parce que chacun d'eux est essentiellement un;

mais il peut y avoir manque d'ordre et de proportions dans ses parties constitutives, non au point de vue de son but, mais à celui de sa beauté extérieure, comme dans les formes irrégulières de la girafe, du kanguroo, de certains oiseaux aquatiques ; de même, il peut y avoir dans les êtres manque d'activité, de manifestation de vie dans leurs formes massives, nécessaires pourtant à leur but, comme dans celles de l'hippopotame, du rhinocéros, de l'éléphant.

Mais, malgré toutes les laideurs naturelles ou accidentelles, qu'on rencontre dans la réalité, la somme des êtres plus ou moins beaux est infiniment supérieure à celle des êtres laids ou difformes qui constituent l'exception. Du reste, la laideur dans certains individus et certaines espèces ne détruit pas la beauté de la nature. Les objets beaux sont plus parfaits sous ce rapport que les autres et contribuent à augmenter la beauté de l'ensemble; mais celle-ci n'exige pas que tous les termes soient individuellement beaux, il suffit qu'ils concourent, comme unités coordonnées, à la beauté du tout.

L'homme uni à l'idéal, en rapport avec le monde sensible, doué de facultés créatrices, est capable aussi de réaliser la beauté dans les œuvres qu'il produit. L'art n'est donc pas seulement pour lui le moyen d'exprimer la pensée par la forme, il vise plus haut : la pensée, les sentiments peuvent être beaux en eux-mêmes, indépendamment d'une expression; la forme peut être belle indépendamment d'une pensée; le désir du meilleur, du plus beau est inextinguible en nous, il est de l'essence de notre être; nous cherchons toujours à lui donner satisfaction et là où la beauté est absente,

nous en désirons une ou nous la supposons. L'art réunit les beautés de la pensée, du sentiment et de la forme ainsi que tous les éléments de beauté que lui offre la nature, pour rendre l'idéal et son expression dans la plus haute perfection, avec la plus grande beauté possible.

Le premier but véritable de l'art est donc la réalisation du beau dans l'expression de la pensée par la forme.

TROISIÈME PARTIE

THÉORIE GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS.

—

CHAPITRE PREMIER.

LE BEAU, LE VRAI, LE BIEN RÉALISÉS.

SOMMAIRE : *Les choses contingentes ne réalisent pas chacune le beau, le vrai et le bien. — Un seul et même objet peut cependant les réaliser. — Le beau, le vrai et le bien réalisés dans la nature et dans l'art.*

De même que les notions du beau, du vrai et du bien se distinguent entre elles, de même, dans les choses contingentes, on constate l'application spéciale de tel ou tel principe : ce qui est beau n'est pas nécessairement vrai et bon; ce qui est vrai n'est pas nécessairement bon et beau; ce qui est bon n'est pas nécessairement beau et vrai. Ainsi un conte peut être très beau au point de vue du fond et de la forme, il n'en sera pas plus vrai, considéré en lui-même; il ne sera pas bon, s'il va à l'encontre du bien et se trouve être corrupteur des mœurs, contempteur de la justice; au contraire, plus il serait beau, plus, dans ce

cas, il serait mauvais et dangereux. Dans l'histoire des peuples, dans la vie de chaque homme, il n'y a malheureusement que trop de faits très vrais sans être ni beaux, ni bons. Une action charitable, l'aumône, par exemple, est chose excellente en soi; mais, si donner ne coûte ni peine, ni difficulté, ne produit aucun sentiment ni d'amour, ni de devoir accompli, qu'y a-t-il de beau dans cet acte? Et, si l'on y ajoute le mépris pour celui qui reçoit, ne devient-il pas laid? Si l'on fait, sous les apparences d'une aumône, une restitution à laquelle contraint la conscience ou une autre puissance, ce même acte n'est-il pas une fausseté? Et, si l'on donne afin de perdre celui qui reçoit, est-ce que cette action ne revêt pas tous les caractères du laid, du faux et du mal?

Cependant, en un seul et même objet et en une seule et même action, les perfections de beauté, de vérité et de bonté peuvent se trouver unies dans des combinaisons infiniment variées; plus la combinaison est parfaite, plus l'action et l'objet sont beaux, vrais et bons, plus aussi ils sont parfaits, parce qu'ils se rapprochent davantage du type infini de toute perfection.

La nature, considérée sous son aspect général, nous offre le beau, le vrai et le bien réalisés directement par la puissance divine.

Dans son ensemble, la création nous montre une rare perfection de beauté : au milieu d'une multiplicité, d'une variété infinies, règne un ordre admirable qui ramène les êtres et les choses à l'unité physique et intelligible; partout la vie et l'activité se manifestent, produisent la génération, le développement, le

mouvement, sans porter ni perturbation, ni désordre dans l'univers, dont la réalisation fait briller, dans toute sa splendeur, la simplicité féconde du plan divin.

Les astres gravitent autour de leurs centres d'attraction, sans se troubler, ni se heurter ; la masse, la distance, la vitesse de chacun d'eux sont calculées avec une précision telle, qu'ils tomberaient sur leur centre d'attraction ou se perdraient à jamais dans l'infini de l'espace, si l'on supposait un changement dans ces rapports. Sur notre globe, depuis le grain de sable jusqu'à l'homme, il y a une chaîne non interrompue d'êtres dont les liaisons et les rapports sont tels, qu'il devient, pour ainsi dire, impossible de déterminer où un règne, un genre, une espèce commencent, où ils finissent. Et, si l'on fait abstraction de la raison, qui distingue essentiellement l'homme de tous les animaux, comment déciderait-on où commence l'espèce humaine? Quelques êtres de cette immense chaîne manquent; mais les découvertes journalières de fossiles prouvent que leur disparition est le résultat d'accidents survenus dans la création. Toutes ces espèces et tous ces genres sont coordonnés, subordonnés entre eux; tous les individus sont doués d'une vitalité en rapport avec leur but et de formes qui permettent à leurs forces de se développer et d'agir.

Mais quelle variété au milieu de cette unité! quelle fécondité dans la reproduction d'un même type! Entre les différentes espèces, les formes essentielles sont presque identiques, comme partant d'une unité supérieure qui se développe en des sens divers suivant les déterminations particulières des êtres par races et par

familles. Dans une même espèce, où les propriétés et les formes essentielles sont identiques, où tous sont donc au fond les mêmes, il n'y a pas deux individus qui se ressemblent ni dans leur ensemble, ni dans leurs détails. Pour ne point parler des hommes qui se distinguent si nettement entre eux par leurs caractères et leurs formes, par l'ensemble de leur constitution et les détails de leur corps, si éminemment expressif, ni même des animaux chez lesquels une variété presque égale se manifeste, prenons une vigne, prenons-en mille, en vain chercherions-nous deux feuilles identiques de couleur, de forme, de grandeur; c'est toujours la même feuille de vigne, distincte de toute feuille d'autres végétaux, mais c'est toujours une feuille différente et caractéristique à l'infini.

Si nous considérons les genres, les espèces ou les individus, quelle perfection dans les êtres les plus grands et les plus forts, dans les plus petits et les plus chétifs! Si l'on ne peut reconnaître la beauté à chacun d'eux, parce que dans leurs formes extérieures on ne trouve pas cette symétrie, cette grâce, cette vitalité qui la constitue, quelle puissante unité, quelle harmonie pourtant! Chaque être a son but particulier et les moyens nécessaires pour réaliser sa fin; et ces moyens ne sont pas seulement des propriétés internes, que nous ne pouvons découvrir sans l'étude approfondie de la structure et des mœurs de l'être; son but et ses moyens se manifestent à l'extérieur dans la forme du corps en général et de chaque membre en particulier, avec une perfection telle, que, les formes étant connues, nous saisissons directement les moyens et nous concluons légitimement au but. Partout il y a

harmonie entre l'idée qui a présidé à la réalisation de l'être et cet être lui-même.

Dans les créatures douées de sensibilité et dans celles qui ont, en outre, l'intelligence et la raison, cette harmonie est encore plus complète et plus parfaite : elle est non seulement générale pour toute la durée de leur existence, comme réalisation extérieure d'un type; mais, à tout instant, selon les modifications physiques et morales, elle se manifeste d'une façon différente, comme expression de la vitalité et de la pensée; et, sans cesse modifiée d'après la situation actuelle de l'individu, elle reste toujours la même comme réalisation de l'idéal.

Considérons le lion : sa force se manifeste par ses muscles vigoureux; son regard noble et fier, sa marche assurée indiquent le sentiment de sa puissance; les mouvements libres et aisés de son corps régulier et bien bâti témoignent de son activité vitale. Mais quels changements ces muscles, ce regard, cette allure, ces mouvements, cette expression subissent selon que l'animal est calme ou irrité, attentif ou nonchalant, inquiet ou tranquille!

Voyez l'homme : sa stature droite et majestueuse, ses membres symétriques et proportionnés, sa marche ferme et hardie, sa peau douce et colorée, son regard pénétrant et expressif, ses mouvements faciles et gracieux, sa voix claire et sonore indiquent un être qui pense, qui sent, qui a conscience de sa dignité, dont la vitalité peut se développer et se manifester sans effort. Quelles modifications ce beau corps subit selon les sentiments que l'âme éprouve, les idées qui l'occupent! Entendez un orateur défendre une noble cause :

suivez le jeu de sa physionomie, les inflexions de la voix, la mimique, le mouvement des membres, de la tête, des yeux. Chaque sentiment de son âme vient se refléter sur son visage et dans son corps. C'est toujours le même homme, mais à tout instant son expression change; l'harmonie de son être reste en général constamment identique; sa vie, ses passions, jusque dans les moindres actes, viennent modifier sans cesse ces rapports et réaliser des expressions nouvelles.

Dans toutes ces transformations, il s'établit une harmonie plus haute encore, c'est la beauté physique résultant de la beauté morale ou du bien profondément senti : tout sentiment noble, toute idée grande et généreuse embellit la figure la plus irrégulière de la beauté de la pensée qui se reflète dans l'expression; mais que surgissent des sentiments vils, des passions basses, des idées mauvaises, et la tête et le corps les mieux faits, les plus beaux, le regard le plus expressif, les traits les plus réguliers prennent une expression de laideur repoussante.

A côté de la beauté, quelle vérité dans la nature! Nul être qui ne réponde à son but, à son type; dont la conformation matérielle ne soit en rapport avec sa conception idéale et ne réunisse les propriétés essentielles à son genre avec ses propriétés individuelles. Nul être dont les propriétés particulières soient destructives de ses propriétés génériques, ou qui puisse, par son action ou celle d'un agent extérieur, modifier son essence. La loi de vérité est maintenue avec une telle rigueur, que la nature ne peut se transformer au point de créer des types mixtes qui soient des espèces réelles; le croisement des races, si fécond entre les

différentes variétés d'une même espèce, est stérile entre les espèces différentes, parfois dès la première génération et d'autant plus vite que les espèces sont plus étrangères l'une à l'autre.

L'existence des monstres ou de la difformité ne prouve rien contre la vérité dans la nature ; d'abord parce que ce sont des accidents individuels qui ne portent aucune atteinte à l'ordre général et qui résultent souvent d'actions ou de situations contre nature; ensuite parce qu'aucun monstre n'est tel qu'il ne réponde au type général : il n'y a là qu'un développement irrégulier ou un empêchement à un développement normal de l'individu même dans sa détermination particulière. Les difformités et les monstruosités, loin de détruire la vérité de la nature, l'affirment; car ces écarts, qu'ils soient absolument individuels ou transmis par voie de génération, de façon à devenir le triste apanage de certaines classes d'êtres, n'existeraient pas sans des circonstances contre nature, l'affaiblissement, les excès, le manque, l'atmosphère viciée, les chutes, par exemple ; et, si l'individu monstrueux ne réalisait pas les propriétés essentielles à son genre, il ne vivrait point.

Le bien trouve aussi son application directe dans la nature, car la création entière n'a que cette fin. Tout être susceptible de sensibilité, et l'homme capable de penser et de sentir, ont pour but de réaliser leur bonheur ou leur bien ; et tout objet inerte a pour fin de contribuer à ce bonheur dans la mesure prévue par le plan divin. Si nous ne pouvons nous rendre compte de ce but dans des êtres et des objets déterminés, nous ne sommes pas autorisés, par là, à conclure contre

lui, parce que, partout où nous nous trouvons assez éclairés, ce but est patent.

L'instinct, à défaut de la raison, pousse l'animal à chercher son bonheur, et à procurer une satisfaction à des affections parfois tellement énergiques qu'on serait tenté de ne pas lui dénier toute intelligence. Chez l'homme, la conscience morale, le sens intime, les affections sont là pour attester que notre seul but est de réaliser le bien; que nous sommes doués des facultés nécessaires pour sa réalisation, que la nature entière nous est soumise pour atteindre ce but, et que l'observation de la loi morale, toujours présente à l'intelligence et au sentiment, est la seule voie pour aboutir à cette fin ou au bonheur.

L'existence du mal physique et moral ne prouve rien contre le bien. En effet, d'un côté, le mal physique est le résultat soit de la volonté abusant des forces du corps, soit d'une vie contre nature par excès ou par défaut, soit d'une situation anormale résultant de causes occasionnelles quelconques, qui ne troublent pas le bien général; de l'autre côté, le mal moral est l'effet direct de la volonté s'écartant librement et sciemment du bien.

Dans l'art, le beau, le vrai et le bien sont réalisables, mais d'une façon relative, car nulle chose créée n'est susceptible d'une perfection absolue; une œuvre est belle, vraie, bonne jusqu'à un certain point seulement; le plus beau, le plus vrai, le meilleur sont possibles; en outre, cet objet peut être beau, vrai, bon sous certains rapports; laid, faux, mauvais à d'autres points de vue; et même bon, vrai ou beau en certaines circonstances et non en d'autres.

Aussi n'y a t-il aucune œuvre d'art que l'on puisse donner comme type absolu de la beauté, de la vérité et du bien; ces productions ne sont ou belles, ou vraies, ou bonnes, ou belles, vraies et bonnes que dans une certaine mesure : ici le coloris, là le dessin, ailleurs la disposition, les types, le sujet, etc., pourraient être mieux choisis, mieux sentis, mieux conçus, mieux rendus. Une œuvre peut être belle ou laide sous le rapport de l'idée; vraie ou fausse sous celui du rendu de la forme; bonne ou mauvaise sous celui des tendances morales; bonne d'idée au point de vue des mœurs des sybarites, mais très mauvaise à notre point de vue; vraie de couleur, de types, de costumes par rapport au pays où l'artiste habite et non pas au lieu où la scène se passe; belle comme théâtre et non comme église, etc.

Il arrive même souvent que les perfections du beau, du vraï et du bien ne peuvent être réalisées que dans certains de leurs éléments ou de leurs nuances : ainsi au lieu du beau, dans bien des cas, on n'aura que l'agréable, l'élégant, le gracieux, l'harmonieux; au lieu du vrai, que le vraisemblable, et au lieu du bien, que l'utile rendu attrayant pour charmer les sens et donner quelque satisfaction au sentiment du beau.

Il y a, en effet, une infinité de sujets dans lesquels il est impossible de tendre directement vers un but moral bien déterminé : on veut séduire par l'élégance des formes, l'habileté, l'énergie du rendu; de même on traite souvent des sujets de pure invention, des mythes, des légendes, des abstractions personnifiées, des allégories, des faits matériellement impossibles, dans lesquels on emploie des êtres et des moyens fictifs ou

conventionnels; de même encore, et cela surtout en architecture et dans les applications de l'art à l'industrie, le bien n'est que l'utile embelli par la variété et l'harmonie des formes.

Cependant l'art, considéré en général comme la manifestation la plus haute de l'intelligence, après la science, et comme l'expression la plus puissante de la pensée ou de l'intelligence unie au sentiment et saisissant l'idéal, l'art doit avoir pour but la réalisation du beau, du vrai et du bien, et tendre à s'élever vers la possession et la manifestation de plus en plus parfaites de l'idéal, qui constituent son but et les conditions de son progrès.

CHAPITRE II.

LE BEAU DANS L'ART.

SOMMAIRE : *La pensée et la forme sont susceptibles de beauté. — La beauté de la pensée possède en soi une valeur supérieure à la beauté de la forme, mais celle-ci est plus essentielle. — L'art ne réalise pas toujours la beauté spirituelle et morale. — L'art s'élève à une beauté supérieure à celle que nous offre la réalité. — Comment l'art réalise le beau au moyen d'idées et d'objets qui ne sont pas beaux. — Le beau dans l'art relève de l'intelligence. — Le jugement sur le beau ne résulte pas du sentiment. — Le beau n'est pas le résultat du hasard. — Le beau ne résulte pas de l'observation de certaines règles de convention, ni du procédé.*

Le but le plus prochain de l'art, après la manifestation sensible de l'idéal ou plutôt identique à cette manifestation, c'est la réalisation du beau.

Dans l'art, deux éléments essentiels sont en présence : la pensée et la forme ; la première, le fondement de l'art ; la seconde, son mode d'expression. La pensée et la forme sont toutes deux susceptibles de beauté, l'une indépendamment de l'autre. En effet, une pensée peut se développer dans l'esprit avec tout l'ordre, l'enchaînement, la fécondité possibles, avec toutes les qualités qui en font une beauté, sans qu'elle reçoive une réalisation extérieure, et, si elle est réalisée, sans que la forme en soit belle.

D'autre part, une idée qui ne possède qu'à un faible degré ces perfections, ou qui même en est dépourvue, peut être réalisée par des formes splendides, réunissant toutes les conditions du beau. Ce qui plus est, un ensemble de formes peut être de toute beauté sans exprimer une pensée déterminée ou malgré une pensée qu'elles exprimeraient mal. Mais, par contre, une idée belle en soi est réalisable par des formes belles en elles-mêmes.

Il est de toute évidence que plus une œuvre réunit les conditions de beauté, plus elle est parfaite; et que celle qui atteint à la beauté de la forme et de la pensée a plus de valeur que celle qui réalise le beau, seulement dans la pensée ou dans la forme.

En outre, comme dans l'art la forme n'est que le langage de la pensée, il est tout aussi évident que le rapport parfait entre la forme et la pensée, bien que celui-ci réalise en lui-même plus directement le vrai que le beau, établit une nouvelle relation d'ordre, d'unité et d'expression entre deux éléments divers et augmente ainsi la somme du beau. Il en résulte que plus une œuvre réalise ce rapport, indépendamment de la beauté de la pensée et de celle de la forme, plus elle est parfaite; car, en supposant, d'une part, une pensée toute belle et, d'autre part, des formes également belles, si le rapport entre cette pensée et ces formes est faible ou nul, l'œuvre est fausse. Ce manque de vérité, rompant l'ordre et les rapports nécessaires, est destructif de la beauté : une œuvre, pour réaliser le beau le plus complètement possible, doit réunir les conditions de la beauté de la pensée,

de celle de la forme et du rapport d'unité entre ces deux éléments.

Dans l'art, la pensée, par sa dignité et sa valeur, prime la forme ; et, dans la pensée même, l'idée l'emporte sur le sentiment. Il s'ensuit que la beauté de la pensée possède en soi une valeur supérieure à celle de la forme et que la beauté de l'idée l'emporte sur celle du sentiment. Cependant, d'une part, l'idée sans le sentiment est sèche et morte ; d'autre part, la pensée sans la forme ne se traduit pas au dehors. Il en résulte que le sentiment, qui donne à l'idée sa vitalité et son caractère personnel, ainsi que la forme, qui réalise la pensée avec toute l'énergie et l'expression possible, prennent une importance tellement considérable, que, dans certains cas, la beauté de la forme l'emporte sur celle de la pensée, comme le sentiment l'emporte sur l'idée.

La beauté n'est donc pas essentielle au même titre dans la pensée et dans la forme.

En effet, l'art a pour but la réalisation extérieure de l'idéal non seulement pris comme type d'un être, mais embrassant le monde entier de la pensée. Or, comme nous l'avons vu, tout dans l'idéal n'est pas beau, toute pensée n'est pas belle, alors même qu'elle est susceptible d'une expression artistique. En outre, quelle que soit sa beauté, elle doit revêtir une forme extérieure. C'est à l'art de coordonner, de subordonner, de combiner, d'arranger, de disposer tous les éléments de l'idéal poétique en vue de sa réalisation matérielle et d'opérer cette dernière.

Ici la beauté devient absolument nécessaire : quelle que soit la perfection de la pensée, si elle est mal for-

mulée; si le plan, l'arrangement de l'ensemble et des détails jusqu'aux plus petits, la coordination et la subordination des parties en vue du tout ou de l'idée principale, sont négligés; si la composition et l'exécution ne constituent pas une puissante unité, animée par le sentiment d'un souffle de vie et d'inspiration; si les formes extérieures sont imparfaites ou inachevées ; enfin si toute la réalisation n'offre pas le caractère de la beauté, non seulement l'idée aura perdu de sa valeur réelle, mais il n'y aura pas, à proprement parler, une véritable œuvre d'art. D'autre part, si les conditions de la beauté du plan et de l'exécution matérielle se réunissent, elle acquiert, par cela seul, une beauté poétique; quoique indifférente en elle-même, elle élève à l'idéal par la beauté extérieure dont elle est revêtue.

Certes le plan appartient à la pensée et se trouve en elle; mais cependant c'est une forme dont on revêt la pensée pour la rendre sensible. De sa nature même, il participe donc de la pensée et de la forme, et se trouve être un élément de la pensée et de l'exécution; mais il est dans un rapport plus étroit encore avec le rendu extérieur qu'avec la pensée, vu qu'il constitue pour celle-ci un mode d'expression que les formes matérielles réalisent directement et qui change avec la nature de ces formes. Ainsi la beauté de la forme extérieure est absolument essentielle à l'art, tandis que la beauté de la pensée ne l'est pas.

Dans l'expression des idées et des sentiments, l'art ne contient donc pas toujours la beauté spirituelle, car ni dans la pensée, ni dans la nature, tout n'est pas nécessairement beau. Les êtres et les choses, en

les supposant même parfaits en leur genre, les idées les plus vraies, les actions les plus louables et les plus nobles, ne sont pas tous revêtus du caractère de la beauté, malgré leur vérité et leur bonté. L'art ne doit donc pas, en toutes circonstances, rechercher la beauté intellectuelle et morale de l'idée ; dans bien des cas cette recherche serait impossible, car une infinité d'objets, susceptibles d'une interprétation artistique, sont indifférents sous ce rapport ; dans d'autres, elle serait contraire au but que l'on se propose. En effet, l'artiste peut vouloir peindre le vice, la corruption, le crime. Certes, dans cette circonstance, pour ne pas aller à l'encontre du but même de l'art, il doit se servir de ces moyens pour éveiller l'âme, pour lui faire détester la laideur du mensonge, de l'injustice et du mal, afin de lui inspirer l'amour du beau, du vrai et du bien ; mais les caractères et les actions, considérés en eux-mêmes, sont laids et ne revêtent la beauté que par le rendu extérieur.

L'art ne s'astreint donc pas à exprimer seulement la beauté morale; parfois même il se sert de la laideur physique, de scènes de meurtre et de violence, de types laids et brutaux, d'expressions hideuses de passions pour atteindre son but. Ici encore la beauté de l'œuvre résulte, non de l'objet traité, puisqu'il est laid, mais de l'exécution en vue de l'expression de la pensée. Ces êtres, ces actions, ces objets, quelque laids qu'ils soient en eux-mêmes, s'ils sont, par l'art, revêtus de la beauté extérieure, éveillent les puissances de notre âme, la font jouir, l'élèvent vers l'idéal, bien que, dans la réalité, ils ne nous inspireraient que l'effroi, le dégoût ou les passions brutales.

Cependant, alors même qu'il ne vise pas à la réalisation du beau moral et spirituel et surtout s'il prend pour but cette réalisation, l'art s'élève à une beauté supérieure à celle que nous offre la réalité. Certes la nature est belle dans son ensemble, elle l'est parfois jusque dans ses moindres détails; mais, par contre, la laideur s'y trouve aussi à chaque pas : l'intelligence verse dans l'erreur, la volonté dans le mal; les formes sont altérées par des causes contraires à la nature; la beauté n'y réside plus dans son intégrité bien que l'intelligence constate qu'elle devrait y être; l'action de l'homme, le temps, la destruction et une infinité d'autres causes modifient les êtres et les objets, effacent leur beauté propre et les enlaidissent. L'intelligence, s'élevant à l'idéal, conçoit le monde tel qu'il devrait être et tel qu'il serait si ces causes n'existaient pas; elle plane donc au-dessus de la réalité pour se rapprocher davantage de la beauté même, et puise dans sa contemplation les éléments nécessaires pour rétablir, dans la nature qui est, la beauté qui pourrait partout y être et que par l'art elle réalise au dehors.

En outre, l'intelligence, en se renfermant en elle-même, conçoit des objets beaux qui n'existent pas dans la réalité, des actions et des êtres supérieurs à la nature et en dehors d'elle et, par l'art encore, donne l'existence à ces idéaux. Certes, dans aucun cas, l'homme ne peut douer ses conceptions d'une vie réelle, mais il réalise une beauté supérieure à celle de la réalité en concentrant, dans un seul objet, les beautés éparses dans la nature et celles qui sont au-dessus d'elle et n'appartiennent qu'à la pensée.

N'est-ce pas une contradiction de prétendre que l'art

réalise le beau au moyen d'idées et même d'objets qui sont laids? Rappelons-nous que la pensée et la forme ont chacune leur beauté propre, réalisable l'une indépendamment de l'autre, et que la beauté est une perfection *sui generis,* qui ne se confond ni avec le vrai, ni avec le bien.

Ainsi une idée fausse peut se développer avec toute la beauté que comporte une pensée vraie : l'enchaînement logique de principes secondaires qui découlent de principes plus simples, et vont à l'infini en établissant une infinité de rapports. Seulement le principe avec toutes ses conséquencs logiques est faux; tels sont les systèmes de philosophie et de sciences qui partent d'une base erronée. Une action mauvaise peut tendre vers son but, coordonner et subordonner ses moyens avec toutes les perfections qui rendent belle cette action considérée, non pas au point de vue moral, mais au point de vue de l'ordre, de l'enchaînement, du rapport de subordination des moyens à la fin.

De même, l'art, au moyen d'idées fausses, d'êtres méchants, d'actions mauvaises, crée une beauté en réalisant, par ses moyens de rendu, les différents éléments qui constituent le beau. La beauté n'est donc, en ce cas, ni dans la pensée, ni dans les objets par lesquels l'artiste s'exprime, mais dans l'emploi de ses moyens en vue de son but, et se trouve dans la composition et l'exécution de l'œuvre. Il en est de même de la forme : au moyen de détails, de parties ou d'objets indifférents au beau ou même laids, considérés isolément, on peut produire la beauté en réalisant dans l'ensemble les perfections d'ordre, d'unité et de

vitalité : l'architecture nous en offre fréquemment des exemples dans l'ornementation.

Le beau dans l'art relève toujours de l'intelligence, qu'on le considère au point de vue de la pensée ou de la forme. Le sentiment intervient nécessairement dans l'élaboration de l'idéal artistique, dans la formation du plan et la détermination des objets destinés à sa réalisation extérieure, car c'est lui qui y apporte les éléments vivaces d'expression et imprime le cachet distinctif à tout l'ensemble. Cependant, d'un côté, la beauté de la forme ne résulte pas directement de l'idée et du sentiment à exprimer, mais de l'ordre et de la vie réalisés par tous les moyens intellectuels et matériels qu'offrent l'intelligence, l'imagination, la mémoire, la science et le procédé; et, de l'autre côté, la beauté de l'idée dépend de son propre développement dans l'intelligence et non de la modification qu'elle a exercée sur la sensibilité. C'est donc l'intelligence seule qui crée la beauté de la forme aussi bien que celle de la pensée, parce qu'elle seule peut réaliser la coordination et la subordination rationnelles des différents moyens à la fin de l'être ou de l'objet qu'elle produit.

Si l'intelligence crée le beau, c'est elle aussi qui l'apprécie. Il est incontestable que la beauté sensible frappe les sens et les flatte, qu'elle exerce son influence sur le sentiment; mais ce ne sont ni les sens, ni le sentiment qui peuvent juger si les éléments d'ordre, d'unité et de vitalité y sont suffisamment réalisés pour constituer une beauté. L'intelligence seule est capable d'analyser, de comparer les objets et les qualités, de percevoir les relations de la pensée et de la forme et

les objets divers qui constituent celles-ci. Les sens ne sont que les moyens de transmission des formes, les intermédiaires entre la matière et l'âme : par eux-mêmes ils se trouvent impuissants à juger des objets, à moins que ceux-ci ne causent une jouissance ou une douleur physique.

Le sentiment est dans un rapport d'autant plus intime avec le beau, qu'il n'opère pas seul sans aucune intervention de l'intelligence. Cependant ce n'est pas lui qui juge, et l'expérience prouve abondamment que, dans une foule de circonstances où nous portons un jugement dicté par le sentiment plutôt que par l'intelligence, la raison nous force à redresser notre erreur. Il ne suffit donc pas de sentir pour être artiste ou critique, il faut savoir penser. Le sentiment jouit, excite l'intelligence et la soutient, mais ne la remplace jamais; il donne un caractère particulier à la pensée, mais ne la produit point; il est vague de sa nature et tend à faire confondre dans l'unité les divers termes qui doivent rester distincts et être coordonnés et subordonnés pour réaliser l'ordre; il augmente la vitalité et l'expression, mais l'expression seule du sentiment ne constitue pas le beau, si elle ne réalise pas l'ordre et l'unité; enfin, tout sentiment n'est pas beau par cela seul que c'est un sentiment, et toute expression n'est pas belle par ce seul motif qu'elle est expressive. Alors même que l'imagination, excitée par un sentiment vague et sans aucune idée déterminée, crée des formes qui ne signifient rien, c'est l'intelligence qui y introduit les éléments de beauté dont elles sont susceptibles, ou juge de la beauté dont ces objets peuvent accidentellement être revêtus.

C'est donc une erreur de prétendre que le sentiment du beau est antérieur au jugement. Certes, un objet beau peut frapper vivement nos sens et émouvoir le sentiment par certains effets matériels ou extérieurs; mais un objet laid peut produire les mêmes résultats au moyen des mêmes effets. Ce n'est pas là proprement une jouissance réelle du sentiment du beau, mais une modification passagère des sens et une émotion vague et sans consistance de la sensibilité interne qui s'éteignent vite, vu qu'elles sont produites plutôt par l'attrait de la nouveauté qui étonne et plaît, que par le charme de la beauté qui nous fait jouir de la pleine possession de son objet.

Du reste, ces impressions soudaines, quand même elles seraient toujours dans le vrai et n'auraient lieu qu'en présence d'un objet beau, ne prouveraient pas encore que le sentiment précède ou peut précéder le jugement. En effet, l'âme, développée par l'instruction et l'éducation, habituée à analyser les rapports des choses, à réfléchir et à éveiller ainsi sa sensibilité, devient, dans son opération, d'une promptitude telle, que le jugement est souvent instantané. Évidemment, celui-ci n'est pas encore complet, sans appel, infaillible ; mais il se porte pourtant en vertu de la perception des rapports saisis immédiatement : l'esprit voit directement si un objet est beau, du moins dans son ensemble et ses rapports les plus évidents, et ainsi excite le sentiment.

Lorsque ensuite l'intelligence veut motiver son jugement, pour ainsi dire spontané, il lui faut l'analyse, souvent difficile, de l'œuvre et de sa composition. Alors parfois on doit ajouter à son appréciation pre-

mière ou en retrancher : l'œuvre est plus ou moins belle qu'on ne l'avait jugé à première vue; ce qui semblait beau peut même ne plus le paraître; la forme extérieure avait impressionné, mais la conception, ou la disposition, ou les rapports entre les différents objets, ou l'expression réelle ne supportent pas l'analyse : ils sont faux, mal agencés, mal disposés, sans ordre ni unité; et l'on est forcé de revenir de son erreur. Ce qui semblait peu digne d'admiration, par certaines faiblesses du rendu, qui avaient empêché l'objet d'impressionner vivement à première vue, devient d'une grande beauté, parce que l'œuvre réunit des perfections d'ordre, d'unité, d'expression, qu'un regard distrait n'avait pu saisir directement.

L'impression puissante que peut produire la première vue d'un objet, pour autant qu'elle ne constitue qu'une modification des sens et une émotion du sentiment non basée sur la réflexion, s'éteint vite et perd surtout devant l'analyse. Le sentiment du beau, au contraire, s'il est moins vif, augmente par la conception des beautés que l'intelligence constate. Certes, l'admiration et la contemplation sont des actes de l'intelligence; cependant elles éveillent énergiquement le sentiment et lui donnent, non pas une impression vague et fugitive, sans consistance ni durée, mais une émotion profonde, une jouissance réelle, un doux plaisir qui lui font éprouver des jouissances si agréables que l'âme désire sans cesse les réitérer. C'est même une épreuve de la beauté d'un objet qu'il peut éveiller le sentiment et lui causer une émotion d'autant plus grande que l'objet est mieux connu.

Du reste, sans se fonder sur l'expérience, il suffit de

dire que le jugement, non sur ce qui plaît ou impressionne le sentiment, mais sur la beauté réelle d'un objet, ne se fait qu'en vertu de la notion du beau plus ou moins nettement perçu non par le sentiment qui jouit, mais par l'intelligence qui connaît. Sans l'idée du beau, nous ne pourrions juger de la beauté; sans l'intelligence, nous ne saisirions pas l'idée et, par conséquent, le sentiment ne serait pas capable d'éprouver la moindre émotion ni de l'idée, ni de son application aux êtres et aux objets.

Il en résulte que le jugement et la réalisation du beau n'ont aucun rapport direct avec le sentiment, mais dépendent de l'intelligence : le sentiment peut faire jouir l'âme de la conception de l'idée du beau et de la vue des objets revêtus de beauté, mais il n'en juge pas; et toutes les appréciations que le sentiment porte, ou plutôt dicte à l'intelligence, si celle-ci ne connaît pas, sont de nulle valeur par rapport au beau, et n'expriment que l'affirmation d'une jouissance qui peut être dans le vrai, mais se trouve indifférente au jugement sur la beauté même.

Si l'intelligence non seulement joue un rôle supérieur dans la création et le jugement du beau, mais si elle en est réellement seule créatrice et juge, c'est une grave erreur de s'en rapporter au sentiment seul pour produire ou apprécier la beauté. Certes, le sentiment se plaît aux choses belles, et il ne faut pas toujours que l'intelligence fixe longtemps l'objet pour y reconnaître cette perfection, ni qu'elle puisse toujours motiver son jugement pour être dans le vrai. Ainsi, souvent des artistes dont l'esprit a été peu développé, mais qui se sont constamment trouvés sous

l'influence de belles choses, jugent moitié d'intelligence et moitié de sentiment de la beauté d'un objet dans son ensemble et ses détails, et n'apprécient pas mal; mais lorsqu'ils doivent prouver la justesse de leurs appréciations, ils ne peuvent donner que des raisons vagues parce qu'ils ignorent les principes. Ils en appellent alors au vrai de la nature, mais cela les fait rester dans la forme seule, au-dessus de laquelle ils sont incapables de s'élever. Ces jugements donc, quoique vrais dans leur portée réelle, sont incomplets; ils peuvent, en outre, se trouver totalement faux au point de vue même de la conception idéale de l'œuvre, de laquelle, le plus souvent, ils sont impuissants à tenir compte, bien qu'elle constitue le fondement véritable de la production artistique.

Du reste, s'en référer au sentiment seul pour la production de la beauté, c'est, somme toute, compter sur le hasard, un heureux trait de plume, un coup de brosse ou de main qui suppléent à l'insuffisance de la pensée et viennent accentuer la forme. Or, le beau dans l'art ne résulte pas de causes aussi peu sérieuses; tous les moyens que l'artiste emploie et dont il peut profiter ne sont qu'un instrument aux mains de l'intelligence et de la raison; supprimez celles-ci, et les plus heureux hasards sont parfaitement inutiles.

Le beau dans l'art ne résulte pas non plus d'une manière de faire déterminée, de l'application d'un ensemble de règles, qui souvent ne se fondent que sur l'exemple d'un artiste de renom, sur des conventions d'école ou des caprices de novateurs. L'intelligence est libre; elle conçoit directement le beau en lui-même, voit une infinité d'applications possibles de cette no-

tion et réalise librement des beautés dans des objets librement conçus. Toutes les règles admises par la tradition, par l'expérience et par la routine ne sont vraies que pour autant qu'elles découlent logiquement des principes mêmes, et rien n'empêche de les transgresser dans tous les autres cas. L'art n'est dominé que par le beau, le vrai et le bien. Tous les moyens quelconques qui ne détruisent pas ces principes là où ils sont essentiels, peuvent être employés malgré toutes les règles et toutes les traditions reçues. C'est, du reste, une condition de progrès que de développer les principes, de les appliquer mieux et plus loin, et de marcher fermement en avant à la lumière de la raison.

De tout ce qui précède, il résulte à l'évidence que le beau ne relève, ni de près, ni de loin, du procédé. Bien que la réalisation matérielle de la pensée et de la forme avec toute leur beauté ne soit possible qu'au moyen du faire, ce n'est pas celui-ci qui réalise le beau, c'est l'intelligence par son aide. Le procédé est l'esclave de la pensée ; celle-ci s'en sert, en le soumettant à la volonté, pour réaliser le beau qu'elle seule crée. Si la science et la pratique du procédé sont insuffisantes, l'artiste est impuissant à exprimer sa conception et à en réaliser extérieurement la beauté en en fixant la forme ; mais ni cette science, ni cette pratique ne concourent à la réalisation de la beauté, ni de la pensée, ni de la forme, que pour autant qu'elles sont des instruments au service de l'intelligence, à laquelle elles restent absolument subordonnées.

Cela signifie-t-il que l'exécution matérielle par le faire soit à négliger comme constituant un objet d'im-

portance secondaire? Non; car sans le faire, on ne réaliserait ni la beauté, ni la vérité de la forme. Celle-ci, telle qu'elle est arrêtée par l'intelligence, aidée de toutes les autres facultés, en vue de la beauté extérieure, doit être menée à la perfection. Certes, l'artiste a la plus grande liberté dans cette détermination ; mais sous n'importe quel prétexte de sentiment ou d'idée, il ne peut sacrifier la perfection, la beauté et le charme extérieurs, et par conséquent se contenter d'à-peu-près, d'indications vagues qui sont toujours l'indice d'une organisation artistique défectueuse, ou de l'ignorance, ou de sottes prétentions.

CHAPITRE III.

LE VRAI DANS L'ART.

SOMMAIRE : *La pensée et la forme sont susceptibles de vérité. — La vérité n'est pas essentielle, sous le même rapport, à tous les éléments de l'art : vérité de la pensée, vérité de la forme. — L'art n'a pas pour but la réalisation de la vérité matérielle. — L'art peut s'élever à une vérité supérieure à celle que l'on trouve dans la réalité. — La vérité matérielle ne peut être négligée. — L'art ne réalise pas toujours la vérité sous tous les rapports, tout en sauvegardant le principe du vrai. — Quand l'art imite la réalité, il ne doit pas en reproduire toute la vérité. — La vérité justifie l'usage que l'art peut faire, dans certains cas, du laid moral et physique. — Comment l'art réalise le vrai dans la pensée et dans la forme au moyen d'objets qui sont en dehors de la réalité. — Le vrai dans l'art relève de l'intelligence et non du procédé. — Il ne dépend pas du sentiment qui lui-même doit être vrai, ni de conventions artistiques.*

La pensée et la forme sont toutes deux susceptibles de vérité, l'une indépendamment de l'autre. Nous devons ici nous rappeler les distinctions déjà établies au paragraphe spécial sur le vrai (2e partie, ch. I, § 2) : le vrai est un rapport de ressemblance entre l'intelligence qui connaît et l'objet qu'elle connaît. Si l'intelligence crée une chose, celle-ci est vraie lorsqu'elle est en rapport de ressemblance avec celle-là ; si l'intelligence connaît, elle est vraie quand elle est dans un

rapport réel de ressemblance avec l'objet connu. Or, dans l'art, l'intelligence connaît et crée; elle joue ainsi un double rôle et produit différents rapports de l'intelligence avec son objet; ces deux termes peuvent donc être vrais dans tel rapport et faux dans d'autres.

D'abord l'intelligence connaît : elle est rattachée directement au monde de l'idéal et, par l'intermédiaire des sens, au monde matériel. Si elle n'est pas en rapport de conformité avec les idées, ou ne les conçoit pas telles qu'elles sont, l'intelligence est dans l'erreur; de même elle erre avec les sens, si ceux-ci lui fournissent des impressions fausses, non conformes aux objets physiques. L'intelligence, s'élevant à l'idéal, conçoit les types d'êtres possibles et constate que le monde créé est une réalisation spéciale du monde idéal; si elle ne saisit pas ce rapport tel qu'il est, elle erre.

L'intelligence ensuite crée : elle spécialise l'idéal et en fait un être de la pensée; mais si, dans sa création, elle unit ce qui ne peut être uni, ou sépare ce qui ne peut être séparé, elle est dans le faux, et son idéal particulier l'est également. Si elle revêt son idéal de formes qui ne correspondent pas à l'essence de celui-ci, que la pensée même soit dans le vrai ou non, la forme est fausse. Elle saisit et détermine les actions possibles des êtres de la pensée; mais si ces actions ne sont pas en rapport avec la nature et le caractère de ces êtres, l'action est fausse. Ainsi de même pour tous les détails de la conception et de la réalisation extérieure de la pensée.

Si l'intelligence recourt à la nature pour donner une forme et une action à son idéal, quand même cette forme et cette action seraient vraies par rapport à la

pensée, elles sont fausses relativement à la nature lorsqu'elles ne se trouvent pas en conformité avec la réalité ; et, fussent-elles parfaitement vraies quant à la nature, elles sont fausses quant à la pensée si elles ne se trouvent pas conformes à l'idéal. Il en est de même du sentiment, de l'expression, du rendu, qui sont vrais pour autant qu'ils soient dans un rapport de conformité, d'un côté, avec l'intelligence quand elle crée, et, de l'autre côté, avec ce qui est en dedans ou au dehors de l'intelligence, lorsqu'elle connaît seulement.

Il s'ensuit que ce qui est très vrai en soi dans la pensée peut être faussement formulé dans l'art et que la pensée la plus fausse peut recevoir une forme vraie et quant à cette pensée, et quant à la nature ; mais que, par contre, une pensée vraie sous tous les rapports peut être réalisée par des formes vraies à tous les points de vue. Il est évident que plus une œuvre réunit les conditions de vérité, plus elle est parfaite.

Cependant la vérité n'est pas également essentielle sous le même rapport à tous les éléments de l'art. Nous avons dans l'art, d'un côté, la pensée, comprenant l'idée et le sentiment ; de l'autre côté, la forme.

Quand l'intelligence détermine l'idéal et le spécialise dans un idéal poétique, il faut que ce dernier soit vrai en lui-même, c'est-à-dire qu'il ne contienne pas, dans son essence, des éléments contradictoires les uns aux autres. Si l'on prend, par exemple, comme type l'honnête homme, on peut, dans le développement de cet idéal, introduire des faiblesses qui le font succomber ; mais il est insensé de le concevoir avec des propriétés qui le changent en un vil scélérat, commettant le mal par goût et par choix. Toute contradiction dans

les éléments essentiels d'un être entraîne l'impossibilité de celui-ci.

Il n'est pas toujours nécessaire que les créations de la pensée, vivant et développant leur action dans l'esprit, soient conformes dans la nature ; l'art admet le surnaturel, la légende, les inventions les plus impossibles quant à la réalité existante; mais il faut que les êtres créés par l'intelligence soient possibles en eux-mêmes; que les actions et les passions qu'elle leur attribue se trouvent en rapport avec la nature et le caractère de ces êtres ainsi qu'avec le milieu idéal dans lequel ils se meuvent. Le poëte peut ainsi personnifier des idées abstraites, animer les objets les moins susceptibles de vie, les faire agir, penser, souffrir; mais il doit rester vraisemblable à tel point que l'intelligence voie le rapport entre ces êtres et leurs actions, et les admette comme vrais ou possibles pour la pensée.

Si l'intelligence ne puise pas son idéal poétique directement dans l'idéal même, mais recourt à la réalité pour le déterminer au moyen d'un fait historique, par exemple, il faut une seconde condition de vérité : le fond des êtres, des caractères et des actions doit se trouver en rapport avec la réalité; sinon, la conception, quelque vraie qu'elle soit en elle-même, comme possible pour la pensée, deviendrait fausse relativement au fait réel à exprimer.

Ainsi donc la pensée doit toujours être vraie. Si elle ne relève que de l'intelligence et ne se développe qu'en elle, le vrai, ou, si on l'aime mieux, le vraisemblable, résultant de la concordance de l'être avec lui-même et de la conformité de ses actions avec sa nature,

suffit. Si la pensée emprunte les éléments de sa réalisation à un fait réel, les êtres et les actions doivent se trouver dans une relation, aussi étroite que possible, avec la réalité.

La forme dans l'art n'a pour but que la réalisation extérieure de la pensée. La première condition qu'elle doit remplir, c'est d'être dans un rapport parfait de conformité avec l'idée et le sentiment. La vérité de la forme, quant à la pensée, est donc absolument nécessaire : toute forme qui ne rend pas ou ne contribue pas à rendre l'idée et le sentiment est au moins inutile; elle devient fausse si elle va à l'encontre de ces éléments, car elle rompt son rapport de ressemblance avec eux. Cependant, comme l'imagination ne crée pas toujours des formes, mais que souvent elle puise dans la réalité les moyens nécessaires à l'expression, il faut, lorsqu'elle recourt à la nature, que la forme soit vraie par rapport non seulement à la pensée, mais aussi à la réalité; sinon elle est d'autant plus fausse qu'elle s'éloigne davantage de son modèle.

Le but de l'art n'est pas la réalisation directe de la vérité matérielle, la reproduction ou l'imitation de ce qui est; l'art n'est pas astreint à peindre la réalité telle qu'elle existe; il peut la montrer telle qu'elle devrait ou pourrait être; sa véritable fin est l'expression de l'idéal; or, celui-ci comprend tout ce qui est possible, sans distinction entre ce qui est réalisé ou non. Dans le premier chapitre de la première partie, nous avons prouvé que la vérité matérielle n'est jamais le but, mais le moyen, souvent nécessaire, mais rien que le moyen de l'art. La vérité matérielle de la forme, imitée avec toute la perfection que permet

l'emploi habile du procédé, n'a du rapport avec l'art que parce qu'elle est le produit des mêmes moyens; elle ne devient nécessaire qu'au moment où, la pensée se formulant à l'aide d'objets empruntés à la nature, ces êtres ou ces choses sont pris comme mode d'expression. Mais alors encore ces objets doivent se trouver avant tout dans un rapport intime avec la pensée; sinon, quelle que soit la vérité du rendu de leurs formes, ils seraient faux au point de vue de l'expression de la pensée ou de l'art.

La reproduction exclusive de la vérité matérielle n'est donc pas l'objet de l'art, mais celui du procédé. Elle peut se trouver totalement en dehors du domaine artistique, si l'imitation n'a pour but qu'elle-même, ou la conservation des formes extérieures des êtres et des choses, et le souvenir des actions. Cette imitation exacte, scrupuleuse et exclusive, quelque difficile qu'elle soit, ne produit pas une œuvre d'art, parce que la pensée personnelle, essentielle à toute production artistique, y fait défaut et que l'art ne consiste pas dans la difficulté vaincue.

L'intelligence est capable de s'élever au-dessus de ce qui est; de réaliser le plus beau, le plus vrai, le meilleur. Le monde tel qu'il existe, les individus tels qu'ils sont, ne possèdent pas toujours toutes les perfections que, dans la pensée, nous voyons devoir leur appartenir. En s'élevant au-dessus de la nature, l'esprit se rapproche davantage de la vérité même et rétablit dans ses œuvres les perfections détruites ou amoindries dans la réalité. Il peut aller aussi au delà de la nature pour se renfermer exclusivement dans la pensée et chercher à réaliser celle-ci; créer des êtres

et des choses qui n'existent pas et ne seront jamais, mais qui n'en sont pas moins des vérités pour l'intelligence. Si, pour la réalisation extérieure de ces objets, l'artiste recourt à la nature, c'est dans les harmonies entre la forme et le but des êtres et non exclusivement dans leurs formes seules qu'il puise; car, dans cette dernière hypothèse, il ne pourrait que reproduire ces formes telles qu'elles sont, ou en obtenir de monstrueux amalgames; et, dans les deux cas, la forme dont il revêtirait sa création serait sans rapport avec la pensée qui est en dehors et au-dessus de la réalité matérielle.

L'artiste ne doit-il donc pas viser à réaliser la vérité matérielle dans toute sa perfection? Au contraire; car d'abord il peut vouloir exprimer l'idéal qu'il a conçu directement à la contemplation de la nature. Celle-ci, en effet, est parfois pleine d'une poésie, d'une grandeur et d'une beauté égales et même supérieures à ce que nous voyons dans notre propre idéal; la réalité nous émeut, nous transporte, en certaines circonstances, autant et plus que notre propre conception. Comme l'âme tend toujours vers la plus haute perfection possible, l'idéal se confond pour nous avec la nature, si celle-ci est aussi parfaite que lui; ou nous élevons notre idéal jusqu'à la réalité pour l'identifier avec elle, si elle est plus parfaite. L'idéal conçu s'identifiant ainsi avec la réalité, l'artiste imite, reproduit celle-ci dans sa forme extérieure; mais il y ajoute toujours la manifestation spéciale de ce qui l'a frappé le plus, l'expression de son sentiment, de son amour, de son enthousiasme, tout en conservant, le plus qu'il peut, la vérité de la forme matérielle des objets qu'il contemple et qui le font jouir.

Est-ce que cela ne constitue pas une contradiction avec ce que nous disions plus haut? Non; car alors il s'agissait d'une imitation matérielle, directe de la nature pour elle-même et non en vue d'un idéal; ici, au contraire, il est question de quelques heureuses circonstances où, la réalité et l'idéal étant également parfaits et beaux, l'artiste imite directement la nature non pour la reproduire exclusivement, mais pour exprimer, au moyen d'elle, l'idéal qu'elle réalise et auquel il n'a rien à ajouter que l'expression de son propre sentiment.

En outre, l'art empruntant à la nature des êtres et des objets nécessaires pour traduire la pensée, alors même que celle-ci ne se fonde pas sur la réalité, il faut que la vérité matérielle soit maintenue. Certes, il y a une première condition de vérité qui y est supérieure, c'est que ces êtres et ces objets concourent à l'expression vraie de la pensée, qu'entre celle-ci et eux il y ait un rapport étroit, sinon adéquat, de ressemblance ou de conformité; mais, dès que ce rapport est prouvé pour l'intelligence, la vérité matérielle s'impose absolument. L'artiste est libre de choisir ses formes ; de modifier la réalité en vue de l'expression de ses idées et de ses sentiments ; de réunir des formes plus parfaites ; d'accumuler en un être et en une action les perfections que la réalité n'offre que disséminées; mais il ne peut aller contre la nature; détruire les formes essentielles des êtres par des modifications monstrueuses qui ont ni sens ni raison; fausser les formes individuelles en rompant leur rapport avec les idées, les sentiments qu'elles manifestent. Il doit rester, pour la forme et l'expression, dans le vrai réel,

tout en imprimant aux êtres et aux actions le cachet propre qu'ils reçoivent nécessairement de la conception idéale à la réalisation de laquelle ils concourent.

Enfin, alors même que l'artiste conçoit des idéaux en dehors de la nature ou supérieurs à elle, il faut qu'entre les formes, destinées à exprimer l'idéal et la réalité, il y ait de la conformité. Ici il ne s'agit plus d'imiter directement la nature, mais de découvrir en elle ses harmonies les plus parfaites et de composer, par analogie, les formes des êtres conçus.

Ainsi l'artiste veut exprimer des types génériques, des idées abstraites : l'homme avec la seule propriété individuelle de force, ou même la force, par exemple. Il est évident que le corps dont il revêt cet idéal, l'homme fort, ne peut sortir de la constitution du corps humain, doué de ses formes essentielles, et que celles-ci ne peuvent être modifiées que par la manifestation de la force, considérée comme propriété dominante. La force trouve une infinité de symboles différents ; on peut prendre le corps de l'homme, du lion, du taureau, par exemple ; ou composer un être au moyen de formes empruntées à divers autres et manifestant spécialement cette propriété ; mais il serait absurde de vouloir l'exprimer en choisissant pour symbole un être naturellement faible, parce que le rapport logique et nécessaire entre le signe matériel et la chose signifiée est faux.

L'art, dans toutes les formes qu'il emploie, doit conserver les harmonies de la nature qui constituent sa seule source de vérité d'expression, quand l'intelligence opère en dehors des formes directement fournies par la réalité.

L'art, dans tout ce qu'il produit, se fonde, en termes généraux, sur l'imitation de la nature, soit dans ses formes réelles, soit dans les harmonies entre ces formes et les idées qu'elles sont destinées à réaliser, ainsi que les propriétés dont elles permettent le développement et l'action. La forme matérielle doit donc toujours être dans un rapport de conformité ou de ressemblance avec la nature. Mais imiter celle-ci à cause de sa similitude avec l'idéal conçu, recourir à elle pour trouver l'expression de cet idéal, ce n'est pas la copier servilement en vue de la reproduire. La vérité matérielle de la forme empruntée directement à la réalité ou produite par analogie avec elle, est nécessaire, parce que sans elle la forme artistique serait inintelligible; son sens échapperait; car son manque de concordance avec les harmonies de la nature constituerait la négation du rapport entre la forme et la pensée.

C'est une erreur de ne voir dans l'art que la vérité matérielle obtenue par l'habileté du procédé ou même du faire; mais c'est une erreur tout aussi grande que de ne pas tenir compte de cette vérité parce que, dans l'art considéré en général, elle ne vient qu'en seconde ligne. Si l'on ne cherche que la vérité matérielle, on perd de vue la pensée pour s'attacher uniquement à la forme, ce qui est méconnaître le but de l'art et lui enlever sa valeur propre. Si l'on ne tient pas compte de la vérité matérielle pour ne chercher que l'idée, on tombe dans le chimérique, ce qui est fausser l'art, lui enlever son charme et en grande partie son expression, et le faire dévier vers le caprice, l'excentrique, l'impossible.

L'art doit donc sauvegarder la vérité de la pensée et de la forme, mais il n'y réalise pas la vérité identiquement sous tous les rapports.

En effet, l'artiste peut exprimer des types idéaux et des actions idéales qui n'existent que dans l'esprit sans porter atteinte à la vérité, pour autant que ces types soient en rapport avec eux-mêmes et les actions en rapport avec le caractère des êtres. Cette vérité est celle de la pensée qui, en saisissant l'idéal tel qu'il est, se trouve vraie quant à cette conception; et qui, déterminant cet idéal pour en former un être particulier, n'attribue à cette individualité que des propriétés en rapport avec sa nature et des actions en rapport avec son essence douée de ses propriétés particulières. Cette vérité n'a donc pas de relation directe avec la réalité, mais pourrait exister, dans une autre création non réelle pour nous, vu que les êtres que l'on produit et que l'on fait agir sont possibles en eux-mêmes et que l'existence en dehors de l'intelligence n'est pas une condition de la vérité. Réellement ces êtres, ces actions, ces objets ne sont pas vrais; mais, comme ils sont possibles tels qu'ils sont conçus, ils revêtent le caractère du vrai ou du vraisemblable; de cette manière l'esprit, assuré de leur non-existence réelle, s'y attache pourtant comme à des réalités vivant et agissant avec autant de vérité qu'ils le feraient dans leur milieu, s'ils étaient appelés à la vie.

Il en est de même pour la forme. Les êtres, les objets et les actions peuvent recevoir des formes qui, dans la réalité, n'ont pas de correspondantes, sans porter atteinte à la vérité, pour autant qu'elles soient en rapport avec la pensée et avec les harmonies de la

nature. En effet, ces harmonies se fondent sur un principe absolu et sont l'application d'une loi générale qui est indépendante de la nature et de la pensée, mais dont le monde est un exemplaire constant pour l'intelligence, alors même que l'esprit opère sur des données en dehors de la réalité physique. Cette vérité aussi n'a pas de rapport direct avec la réalité, mais pourrait exister dans une autre création, non réelle pour nous, vu que ces formes sont en relation de ressemblance avec les êtres de la pensée, possibles en eux-mêmes, et qu'elles ne se trouvent pas contraires au principe général du rapport nécessaire entre la forme des êtres et leur essence ou leur but. Réellement ces formes ne sont pas vraies; mais, comme elles sont possibles, elles prennent pour l'esprit le caractère du vrai au point qu'il les considère comme des vérités, bien qu'il soit assuré de leur non-réalité, et les admet comme le développement d'êtres qui sont et agissent dans la pensée, et qui pourraient recevoir une existence en dehors d'elle.

Ici la vérité, quoique essentielle, ne l'est pas sous le même rapport que lorsque l'intelligence recourt à la réalité, soit pour former la pensée, soit pour y puiser des formes. Dans le premier cas, la vérité de l'être et de sa forme résulte de la pensée même qui saisit l'idéal et ne se trouve dominée que par les règles absolues de la raison ou l'ensemble des principes supérieurs à la pensée et à sa manifestation. Dans le second cas, elle dépend du rapport des êtres, des objets et des actions avec la nature réelle.

S'il faut que l'art, en imitant la réalité, reste dans le vrai et suive la nature d'aussi près que possible, il

n'en résulte cependant pas qu'il doive, en tout et toujours, donner toute la réalité. Le vrai n'est pas le seul principe qui domine la pensée et sa manifestation; le beau et le bien ont aussi leurs exigences. Il y a, dans les êtres, les objets et les actions, des choses contraires au beau et au bien, quoique très vraies. Aussi longtemps que la vérité de la pensée, ainsi que celle de la forme, comme son mode d'expression, n'exigent pas absolument ces détails, l'art est libre de les écarter sans cesser d'être vrai. Et alors même qu'on aurait absolument besoin de dépeindre des êtres méchants, des objets laids, des actions mauvaises, on peut choisir pour ces êtres des actions, pour ces objets des formes et, pour ces actions mêmes, des moments qui n'aient plus un caractère aussi contraire à nos idées et à nos sentiments du beau et du bien. L'artiste trouve, dans l'universalité des êtres, des objets et des actions, assez de types, de caractères et de situations qui nous intéressent et nous émeuvent, pour ne pas devoir recourir à des choses qui nous répugnent par leur laideur, leur atrocité, leur aspect repoussant ou hideux.

Cependant il est de rares cas où l'art doit, au nom de la vérité, réaliser le laid physique et même le laid moral; mais, en toute circonstance, l'observation que nous venons de faire reste debout, parce que l'on conserve toujours sa liberté dans la composition, la disposition, le choix des détails et des moments, alors même qu'on rend des choses et des êtres laids, affreux ou dégoûtants.

Si l'artiste a pour but de peindre fidèlement des traits, des actions ou des caractères historiques aux-

quels il ne peut rien changer, Ésope, le duc d'Albe, la mort d'Ugolin, par exemple, il est nécessairement lié. Il se trouve forcé de représenter un Ésope tel que la tradition, à défaut de portrait, nous le fait connaître : si l'individu est contrefait, boiteux, mutilé, il faut qu'il reste tel et non pas qu'on en fasse un Adonis; mais l'artiste a la faculté d'embellir cette laide matière par l'expression de la beauté de la pensée, du sentiment et du caractère qui en deviennent le cachet dominant. De même, s'il est contraint de rendre le caractère méchant, fanatique, sanguinaire d'un duc d'Albe, il peut par là et même il doit chercher à inspirer l'aversion pour le mal en l'opposant au bien et en montrant tout ce qu'il a de hideux. De même encore, s'il veut exprimer la souffrance, le désespoir, la rage du vieil Ugolin, mourant entouré des cadavres de ses fils, il faut qu'il excite notre sympathie, nos sentiments bienveillants à l'égard de nos semblables. Dans ces cas donc, la laideur physique, bien qu'elle soit nécessaire à la vérité, sert à manifester la beauté morale; et la laideur morale, à nous porter, par opposition, vers le sentiment et le désir du bien.

Si l'artiste a pour objet de peindre fidèlement les mœurs, la vie réelle des peuples et des sociétés où, à côté de la grandeur, se trouve la petitesse, à côté du beau le laid, à côté du bien le mal, et ainsi de suite, son cadre est aussi tout tracé. Mais là encore, en conservant la vérité la plus parfaite dans le contraste entre le vice et la vertu, la faiblesse et l'héroïsme, la méchanceté et la bonté, il doit chercher à inspirer l'amour du bien et l'aversion du mal, le goût de la simplicité, des jouissances de la vie tranquille et

autres bons sentiments; sinon, la vérité de son œuvre ne rachèterait pas ce défaut de but; et, n'exprimant rien au delà de la réalité, pas même l'impression que celle-ci a produite sur son sentiment, cette œuvre inspirerait plus d'aversion que d'attrait. C'est en vain que l'habileté du procédé chercherait à atténuer, par le charme de la forme purement extérieure, l'impression morale.

N'est-ce pas une contradiction de mettre la vérité de la forme tantôt dans son rapport avec la pensée et tantôt dans son rapport avec la réalité? Non. En effet, la première condition d'une œuvre d'art quelconque, c'est d'exprimer la pensée, qui peut être vraie ou non d'après la réalité, mais doit toujours être vraie en elle-même. Cette pensée n'a qu'un seul mode d'expression, c'est la forme matérielle. Ainsi la forme a pour premier but d'exprimer la pensée et rien que la pensée. Si elle n'est pas dans un rapport parfait de ressemblance avec cette pensée, elle est fausse, car sa seule condition jusqu'ici est de se trouver conforme avec l'intelligence qui la crée. D'autre part, si une œuvre imite la nature, elle doit être vraie quant à la réalité et reproduire les formes réelles des êtres, des objets et des actions, car ici la vérité de la forme dépend de son rapport parfait de ressemblance entre l'imitation et le modèle.

Si l'artiste veut exprimer ce qui, dans la nature, n'a pas de correspondant et recourt, pour aboutir à cette expression, à des formes quelconques, la vérité de ces formes dépend uniquement et exclusivement de leur relation avec la pensée. Cependant, comme la forme ne peut être arbitraire, l'intelligence

est forcée d'y appliquer les principes de la loi générale et supérieure des harmonies de la nature, dont tous les êtres qui existent sont des réalisations déterminées. Par ce premier côté, la forme artistique doit être en rapport avec les formes réelles, vu qu'elles dépendent toutes de la même loi de relation. En outre, comme l'imagination ne crée pas toujours les formes, mais seulement une partie d'entre elles, et comme l'intelligence puise souvent les êtres, les choses et les actions directement dans la réalité, pour ne se réserver que la disposition de ces éléments en vue du rendu de sa conception, l'artiste doit conserver les formes réelles de ces objets; il ne peut les modifier que dans les éléments qui manifestent spécialement sa pensée, s'il opère en dehors des faits réels, et, dans la condition contraire, il faut qu'il les conserve absolument. Il n'y a pas même jusqu'à l'expression des sentiments individuels dans leurs manifestations les plus fugitives qu'il puisse fausser, sous peine d'aboutir à l'impossible ou à l'incompréhensible.

Mais toutes les formes empruntées ou non à la nature sont dans l'art exclusivement pour l'expression de la pensée; leur première condition de vérité consiste en ce fait, leur seconde dans leur rapport avec la nature. Ainsi une forme peut être vraie, sans correspondre directement avec la réalité, pourvu qu'elle exprime la pensée. Une forme, quelque vraie qu'elle soit quant à la nature, se trouve fausse et de nulle valeur artistique si elle n'est pas en rapport avec l'idée et le sentiment. Si une forme va à l'encontre de la loi d'harmonie nécessaire entre la pensée et sa réalisation, qui est la loi suprême de toute forme, elle est fausse en

elle-même, par rapport à la pensée et par rapport à la nature. Il est indifférent à la vérité dans l'art que la pensée et la forme correspondent directement au monde réel, mais elles sont dans un rapport intime avec lui, parce que les productions de l'intelligence et la réalité sont soumises aux mêmes principes, dominées par les mêmes lois.

Comment donc l'artiste, au moyen de choses non réelles, produit-il des êtres, des actions et des objets qui semblent aussi vrais que la réalité? En prenant des pensées vraies en elles-mêmes et en observant, dans le développement des êtres et des choses qu'il crée, ainsi que dans l'application, à ces êtres et à ces choses, de la forme qu'il invente ou emprunte à la nature, la grande loi de concordance entre les formes et les essences des êtres et des objets.

Le vrai dans l'art, tant au point de vue de la pensée dans tous ses éléments qu'à celui de la forme, dépend toujours de l'intelligence unie à la raison. En effet, pour être dans le vrai, l'intelligence humaine doit, d'un côté, saisir l'idéal tel qu'il est, et le déterminer d'après sa nature; et, de l'autre, comprendre la réalité, qui est dans un rapport étroit de ressemblance avec l'idéal dans lequel nous voyons, non la réalité, mais la possibilité de toute chose, avec une certitude telle, que de l'impossibilité rationnelle nous concluons nécessairement à la non-existence.

La vérité de l'intelligence humaine qui connaît dépend de son rapport avec l'objet connu et constitue la base de la vérité de l'intelligence humaine qui crée. Car si l'esprit de l'homme est dans le faux par rapport aux objets qu'il connaît, il est impuissant à créer un

objet qui soit vrai, parce que la vérité de toute chose dépend de la vérité première. Cependant la vérité de l'objet créé résulte de sa conformité avec l'intelligence qui produit. Il s'ensuit que la vérité de l'œuvre artistique, production de l'esprit humain, relève essentiellement de l'intelligence de l'artiste et que son rapport de conformité avec la réalité n'est qu'une condition subséquente, résultant du choix que l'artiste fait d'une forme déterminée pour exprimer sa pensée. En un mot, la vérité dans l'art dépend de l'intelligence, qui doit être vraie elle-même et établir le vrai entre la pensée et son expression.

Cela rend manifeste l'erreur de ceux qui, ne cherchant la vérité de la forme que dans son rapport avec la réalité, attribuent la réalisation du vrai dans l'art au procédé ou au faire. Il est incontestable que, sans le procédé, la réalisation extérieure de la forme est impossible, et qu'il est donc le seul moyen de produire au dehors les formes fournies par l'imagination, excitée par le sentiment et guidée par la raison, ainsi que celles qu'on emprunte à la nature. Mais le procédé n'est là qu'un moyen dont se sert l'intelligence pour manifester la pensée, et non un agent capable d'opérer ou de créer par lui-même.

Si l'art avait pour but de reproduire la forme ou de l'imiter, avec toute la précision que permettent les divers procédés, ceux-ci pourraient être considérés comme réalisant le vrai, et ainsi le sont-ils aussi longtemps qu'ils imitent directement et ne font pas autre chose; par exemple, dans la copie de tableaux ou de statues reproduits sans autre but que d'atteindre au rendu parfait de leurs formes propres, sans nulle inter-

prétation de celui qui copie. Mais, comme l'art est le langage de la pensée, la vérité de cette expression est au-dessus du procédé, qui par lui-même ne peut y atteindre. Le procédé devient donc l'esclave de la pensée et voit son œuvre rejetée et détruite par elle chaque fois que la forme, fût-elle dans le rapport le plus parfait de conformité avec la nature, ne traduit pas avec précision l'idée et le sentiment personnels.

Ce principe prouve encore avec quelle perfection de vérité, relativement à la pensée, il faut rendre la forme, alors même que celle-ci est empruntée à la nature. En effet, la forme, si on veut lui donner toute la vérité possible, ne peut ni rester en deçà ni aller au delà de la pensée; le symbole que l'intelligence choisit doit être complet, et, si elle le puise dans la réalité, il faut que le rendu en soit matériellement vrai dans tous ses éléments; sinon le signe réalisé est dans le faux, comme ne répondant pas complètement et exclusivement à son but. Car si l'intelligence a choisi ces formes dans la nature, c'est qu'elle les voyait en rapport avec la pensée; les altérer est donc en même temps fausser la pensée elle-même.

Quoique le sentiment unisse, en toutes circonstances, son action à l'intelligence, le vrai ne dépend pas du sentiment. Il est incontestable que celui-ci est souvent dans le vrai, alors même que l'intelligence erre par suite de faux raisonnements, et qu'ainsi ces deux facultés sont en désaccord; ce qui semblerait prouver qu'ils ont un rapport particulier avec la vérité et que l'une et l'autre portent un jugement. Il n'en est pourtant pas ainsi. Comment expliquer ce phénomène?

La vérité est immédiatement présente à notre âme;

l'intelligence la contemple, le sentiment en jouit. Jusqu'à ce point, il ne peut y avoir de discordance entre ces deux facultés. Mais si l'intelligence, par son action propre, unit ce qui ne peut être uni, ou sépare ce qui est inséparable, elle dévie et tombe dans le faux. Cependant, l'impression de l'erreur sur le sentiment ne détruit pas toujours celle de la vérité, qui reste constamment présente à l'intelligence et au sentiment, bien que la première, par son raisonnement, s'en écarte. Or, si le sentiment demeure sous l'impression de la vérité, tandis que l'intelligence s'en éloigne, il y a opposition entre ces deux facultés. Mais, comme la vérité reste identique pour l'esprit, malgré le faux raisonnement, dès que celui-ci cesse, l'accord se rétablit. En tant qu'elle raisonne, l'intelligence peut donc s'écarter de la vérité, mais non la détruire, et quand le sentiment continue à subir l'influence du vrai, tandis que le raisonnement s'en détourne, il force l'intelligence à lever, malgré elle, les yeux vers la vérité et à juger ainsi spontanément d'après celle-ci. Ce n'est donc pas le sentiment qui juge, même dans ce cas; c'est toujours l'intelligence percevant directement la vérité, bien qu'elle se trompe dans son raisonnement.

Le vrai de la pensée ne dépend donc pas du sentiment, mais de l'intelligence qui saisit son objet tel qu'il est et ne peut errer que par sa propre opération. Le vrai de la forme ne dépend pas plus du sentiment, car celui-ci ne fait toujours que jouir ou souffrir de l'objet conçu ou créé par l'intelligence, mais ne le conçoit, ni le crée, ni même le juge que sous le rapport de son impression.

Cependant le sentiment a une relation très étroite

avec la vérité. Nous avons le sentiment du vrai comme celui du beau et du bien. Notre sensibilité nous permet de jouir de ce que l'esprit conçoit, et cette jouissance est d'autant plus grande que la perception est plus claire et la vérité mieux saisie, parce que celle-ci est conforme à notre nature. Cette faculté nous rend capables aussi de jouir et de souffrir des objets qui sont en dehors de nous et que l'intelligence connaît. Le sentiment est impressionné plus ou moins de tout ce qui occupe l'esprit, et par là il stimule celui-ci dans la recherche de la vérité, ainsi que dans la contemplation de la beauté, et il excite la volonté à vouloir le bien.

C'est parce qu'il participe à toute action de l'intelligence que le sentiment intervient dans l'art comme élément essentiel de la pensée et contribue si puissamment à l'expression au moyen de la forme. Le sentiment donc, pour que la vérité dans l'art soit complète, doit être vrai lui-même : il faut que l'impression produite sur la sensibilité par l'objet conçu, soit dans un rapport de conformité avec cet objet. Si l'âme est modifiée en mauvaise part, quand elle devrait l'être en bonne part, il y a erreur d'autant plus désastreuse que la sensibilité, par sa vivacité, peut détourner l'intelligence du vrai en la mettant sous l'influence d'un sentiment faux, mais énergique.

Si le sentiment se trouve souvent dans le vrai, alors que l'intelligence erre dans son raisonnement, et ainsi contribue à ramener celle-ci à la vérité; par contre, le sentiment erre souvent alors que l'intelligence marche dans la vérité : ainsi subit-on pendant toute sa vie l'influence de l'instruction et de l'éducation pre-

mières, quoique la raison ait démontré l'inanité et la fausseté de certaines idées qu'on nous a inculquées dans la jeunesse. Le sentiment, de même que les sens, est sujet à l'erreur, parce qu'ils ne reçoivent que des impressions des objets. Or, une chose peut sembler vraie au sentiment, alors qu'elle paraît fausse à l'intelligence. La première impression d'un objet sur les sens et la sensibilité ne peut donc être admise comme un sentiment réel ayant toute sa valeur; pour que les modifications de la sensibilité puissent être considérées comme des sentiments, elles doivent se baser sur une perception claire et nette de l'intelligence. Si celle-ci est dans le vrai par rapport à son objet et si rien ne vient entraver son influence sur la sensibilité interne, le sentiment à son tour est dans le vrai.

En résumé donc, l'intelligence dans l'erreur fait errer le sentiment; dans le vrai, elle le maintient dans la vérité; par contre, le sentiment dans l'erreur peut faire errer l'intelligence et, dans le vrai, la ramener à la vérité, si elle erre. Mais pour que la vérité de la pensée soit complète, il faut que le sentiment se trouve en rapport parfait de conformité avec l'intelligence concevant son objet tel qu'il est.

Pour la forme, il en est de même : le sentiment peut incliner pour une forme qui lui plaît et lui semble vraie, alors que l'intelligence la trouve fausse, et vice versa. Ici encore il faut que le sentiment soit vrai, c'est-à-dire, en accord avec l'intelligence, qui est seule juge de la vérité. S'il ne se base pas sur elle et se laisse aller à son inclination, il tombe dans l'erreur, le faux, l'impossible. Bien que le sentiment soit sous l'impression générale de la loi de concordance entre

la forme et la pensée, il est impuissant à juger de la vérité des rapports particuliers sans l'intervention de l'intelligence qu'il active et excite, mais ne remplace point. Se reposer sur le sentiment pour juger ou réaliser le vrai, c'est donc s'exposer à tomber dans l'erreur, à se contenter de vaines apparences, d'attraits trompeurs, de faussetés qui séduisent et ne mènent à rien qu'à des songes creux, des chimères.

La vérité dans l'art ne dépend pas de conventions artistiques : elle est toujours le résultat de la ressemblance entre l'intelligence et son objet, quand elle connaît; et entre l'objet et l'intelligence, quand elle crée.

La pensée est fausse, malgré toutes les conventions du monde, lorsqu'elle ne saisit pas son objet tel qu'il est; elle peut avoir certaines apparences de vérité et sembler la vérité même aux intelligences peu éclairées, dominées par les sens ou les préjugés quelconques, mais elle reste toujours ce qu'elle est. La vérité et la fausseté des pensées résultent de leur rapport de conformité ou de dissemblance avec l'objet connu, et non d'une convention explicite ou tacite, des mœurs, des habitudes ou des religions.

Les choses créées par l'intelligence sont fausses si elles ne se trouvent pas conformes à l'intelligence; ni conventions, ni manières de voir arbitraires, ni rien au monde ne peut faire qu'un objet, s'il n'est pas dans un rapport de ressemblance avec la pensée à exprimer, soit vrai; il est faux essentiellement et malgré tout. Les formes matérielles de ces créations, l'exécution extérieure des œuvres ne sont vraies qu'à condition de réaliser exactement les formes dont l'intelligence a

revêtu ses conceptions ; ni l'habileté du métier, ni les conventions d'écoles, ni les mille et un trucs de l'art ne peuvent donner de la vérité là où la relation de ressemblance entre la forme et la pensée fait défaut, où manque le rapport de conformité entre la forme artistique et la grande loi de l'harmonie de la nature.

Certes, chaque procédé a certains moyens conventionnels de traduire la forme, qui résultent des matières différentes que l'on doit employer pour réaliser sa pensée. Mais tous ces moyens quelconques sont au service de la pensée pour la réaliser avec vérité ; ce sont des modes de procéder adoptés plutôt que d'autres, parce qu'ils facilitent cette réalisation. La vérité n'est pas conventionnelle ; et ces moyens, en dehors de la nature, quoique conventionnels, ne sont utilisés qu'au profit de la vérité. Ainsi, dans le dessin, le trait est conventionnel ; il n'existe pas dans la réalité. Pourquoi l'emploie-t-on? Parce qu'il permet de réaliser avec vérité les formes extérieures des corps en indiquant, par la ligne, l'endroit de l'espace que ceux-ci occupent.

CHAPITRE IV.

LE BIEN DANS L'ART.

SOMMAIRE : *La pensée et la forme peuvent réaliser le bien. — Le bien est dans une relation plus intime avec la pensée qu'avec la forme. — Le bien est essentiel à l'art, le mal y est contraire comme destructif d'une partie de la beauté. — L'art doit toujours tendre vers le bien, alors même qu'il n'a pas pour but un bien immédiat. — Des œuvres immorales, etc. — D'où il résulte que de telles productions existent. — Le but du bien justifie l'usage du laid et du mal. — Comment l'art porte au bien par le moyen du mal. — Dans l'art, le bien dépend de l'intelligence et non du sentiment, qui doit lui-même être bon.*

La pensée et la forme, de même qu'elles réalisent le beau et le vrai, peuvent aussi réaliser le bien. Lorsque l'intelligence saisit directement l'idéal ou la réalité, ou lorsqu'elle s'élève de la réalité à l'idéal, elle conçoit le vrai qui, au moment où il touche au but des êtres, devient le bien. A la lumière de la raison, elle constate donc, dans le vrai, le bien de tout être réel ou possible, et spécialement son bien à elle propre, le bonheur, son suprême intérêt. L'homme peut vouloir la réalisation de ce bien et se conformer ainsi à son but. Mais l'intelligence, en saisissant le bien, constate nécessairement en celui-ci divers degrés qui s'éloignent de plus en plus du but pour

aboutir à l'indifférent et descendre au mal. L'homme peut vouloir la réalisation de celui-ci et se détourner ainsi de sa fin.

Si nous considérons la volonté au point de vue de l'art, l'artiste peut vouloir réaliser, dans ses créations, des idées qui écartent l'homme de son but ou l'y ramènent. Aussi longtemps qu'il cherche directement ou indirectement à inspirer l'amour du bien, son œuvre est moralement bonne, fût-il très éloigné de la prétention d'imposer des idées déterminées quelconques et ne se réservât-il que d'inspirer des sentiments calmes et bienfaisants. Mais, par contre, la pensée peut idéaliser le vice comme la vertu; élever l'un sur un piédestal, traîner l'autre dans la boue; montrer le mal triomphant à côté du bien conspué, sans protester contre ce renversement de l'ordre des choses; rendre l'immoralité attrayante en la revêtant de tous les charmes de la beauté pour exciter la passion, le dévergondage, les instincts pervers. Dans tous ces cas, l'œuvre est moralement mauvaise.

La pensée peut être réalisée dans une forme qui va ou non à l'encontre du bien : combattre le mal est une idée bonne en soi; mais choisir justement la forme qui, loin d'en écarter le sentiment, y excite la passion, est moralement mauvais et détruit même ce qu'il y a de bon dans le but; car, celui-ci ne se dégageant pas assez, l'opposition entre la pensée et la forme rend toujours l'œuvre équivoque. Vouloir le mal est naturellement mauvais sous tous les rapports; mais ce but peut se cacher habilement par la forme, bien qu'il y ait alors opposition entre celle-ci et la pensée. Malgré toutes ses apparences de bien, la forme ne rend ni la

pensée ni l'œuvre meilleures au point de vue moral; au contraire, plus le mal prend le masque du bien et en revêt les apparences riantes, agréables et belles, plus la production est dangereuse et mauvaise; car elle aveugle le sentiment, séduit par de vains attraits, pour l'entraîner plus facilement vers le mal; tandis que celui-ci, directement exposé et glorifié, excite la haine et le mépris, car il est laid en lui-même.

Quoique la pensée et la forme puissent toutes deux tendre au bien ou au mal, cependant ceux-ci appartiennent plus directement à la pensée qu'à la forme. Le bien est l'accomplissement du but d'un être. Notre but, c'est notre perfection, et il ne peut être atteint et réalisé que par l'ordre et la conformité de nos volitions et de nos actions avec la loi morale. Or, l'intelligence seule conçoit ce but et cette loi, et juge de la conformité de nos pensées, de nos volontés et de nos actes avec eux.

Le bien et le mal dépendent entièrement du but que nous voulons obtenir : celui-ci est-il le bien? nos actions et nos œuvres sont bonnes; est-il le mal? elles sont mauvaises. Ce but étant dans l'esprit seul, la forme est bonne ou mauvaise selon la pensée qui la motive, et ne devient mauvaise, si la pensée est bonne, ou bonne, si celle-ci est mauvaise, que par suite de l'erreur de l'intelligence et de la volonté rompant le lien naturel entre ces deux objets.

La bonté d'une œuvre artistique relève donc directement de la pensée et, de même que celle-ci, se manifeste seulement dans la forme. Il en résulte que les mêmes formes peuvent tantôt être bonnes, tantôt mauvaises d'après le but apparent de l'artiste. Ainsi, par

exemple, la nudité la plus complète, exposée pour réaliser la beauté du corps humain, est une œuvre moralement bonne, parce qu'elle élève à la contemplation de l'idéal et du beau; tandis qu'une nudité bien plus voilée et même de simples accessoires peuvent rendre une œuvre moralement mauvaise, si les objets et les beautés qu'on réalise ont pour but d'exciter les passions, de stimuler les désirs, de porter au désordre.

Le bien est essentiel à toute chose, parce que tout doit tendre vers la réalisation de son but particulier. Tous les moyens, facultés ou puissances, que possède l'homme, lui ont été donnés pour lui permettre d'atteindre plus facilement sa fin; toutes ses actions raisonnables doivent tendre vers son but. Il s'ensuit que l'art, qui est la manifestation de la pensée humaine, se développant librement mais aussi raisonnablement, est dans une relation étroite avec le bien et que celui-ci lui est essentiel au même titre que le vrai et le beau. En effet, le seul but de la manifestation de la pensée par la forme, c'est de communiquer la pensée et d'élever, avec elle et au moyen d'elle, vers l'idéal, l'âme de celui qui contemple l'œuvre, afin de lui faire mieux sentir et voir la perfection et de stimuler son amour pour le beau, le vrai et le bien.

La vue d'une œuvre d'art produit dans le spectateur un travail des facultés plus facile, mais analogue à celui de l'artiste. L'opération de l'intelligence élève l'esprit à la contemplation de l'œuvre et de l'idéal à travers l'œuvre. L'intelligence éveille le sentiment qui fait jouir l'âme de la possession d'elle-même et de ce qui est conforme à sa nature. A son tour, le sentiment

excite la volonté qui désire le bien, et l'être spirituel tout entier tend vers l'idéal suprême. Cette aspiration vers l'infini réveille en nous la vue de notre propre idéal que notre but est de réaliser le plus parfaitement possible.

Il en résulte que le mal, qui nous détourne de notre but pour nous exciter à poser des actes, à produire des objets et des pensées contraires à notre fin, et qui, au lieu de nous perfectionner dans la voie du bien, nous en éloigne et trouble l'ordre et l'harmonie, est contraire à l'art. Il écarte celui-ci de son propre but qui est l'expression de la pensée saisissant l'idéal, pour le faire servir d'instrument aux passions basses, mesquines, brutales. Il lui enlève son influence bienfaisante et moralisatrice pour la remplacer par des effets dissolvants et corrupteurs. Il fait servir la beauté extérieure non à élever vers de hautes idées, de nobles sentiments, des jouissances de l'esprit, mais à nous enlacer dans des idées vulgaires ou fausses, des sentiments vils, des jouissances purement matérielles qui énervent l'âme, le sentiment, la volonté et rendent l'homme incapable de grandes et belles choses.

Le bien considéré en lui-même est toujours revêtu d'une sorte de beauté, tandis que le mal ne peut être que laid. Si l'on considère le bien comme seul but, la beauté n'en apparaît pas; mais il ne se réalise que par certains moyens dont la mise en œuvre, d'après les principes d'ordre et de vitalité essentiels au beau, constitue une beauté. Remplir son devoir n'est que bon. Cependant quand on tient compte des efforts, des luttes, des sacrifices que coûte parfois l'accomplissement du devoir, cette action devient belle.

Le beau moral contribue à la beauté artistique; il ne peut certes pas trouver sa réalisation dans n'importe quelle pensée expressible par l'art; mais là où il est, il se reflète dans toute l'œuvre. Partant de la pensée, il élève celle-ci : une grande idée, un noble sentiment excitent infiniment plus l'intelligence et la sensibilité, que des banalités ou des objets grossiers. Le bien porte dans les œuvres cette exquise convenance artistique, ce cachet de distinction qui charment et séduisent dans la forme, et présentent l'objet ou le fait, fussent-ils scabreux en eux-mêmes, avec tant de délicatesse que le bien en ressort plus beau. Le mal, au contraire, détruit tout cela, et dans la pensée et dans la forme, pour le remplacer par des idées, des sentiments, des formes qui répugnent au sentiment moral et inspirent l'aversion.

L'art a pour mission de tendre vers le bien par le beau. Les sujets, les formes que choisit l'intelligence pour la manifestation de la pensée, ne sont donc point indifférents au bien et au mal, au faux et au vrai. L'homme a une conscience morale; il ne peut, au nom du sentiment, de l'indépendance, de la liberté mal comprise de l'art, se rendre immoral, licencieux, impie, contempteur du bien, de la justice, de la vertu, de l'héroïsme dans le dévouement, de l'abnégation, du sacrifice de soi-même. L'expression ne justifie aucune de ces erreurs; il faut que l'artiste soit un homme. Comme être qui pense, sent et veut, il est soumis aux principes de la raison; l'art ne peut y soustraire l'artiste, et, à son tour, l'artiste ne peut y soustraire l'art. Celui-ci, au gré des caprices d'une intelligence égarée par de fausses idées ou de faux sentiments, ne peut se

faire le corrupteur de la société, le défenseur du mal, ni rendre le vice aimable et la laideur morale belle par de brillants atours.

Il ne s'ensuit pas que l'artiste, dans chaque œuvre, doit viser à un but moral déterminé; s'imposer comme tâche de corriger les mœurs, de prêcher la morale; se soumettre aux règles admises par les religions, les institutions, la politique, et ne pas sortir des sujets ou des données qui sont en accord parfait avec elles et les défendent. D'abord, dans ces conditions, une foule d'œuvres moralement bonnes seraient impossibles : en effet, le paysage, la sonate, pour citer au hasard, ne pourraient exister. Cependant, quoique ces productions n'aient pas une tendance directe vers le bien, il n'en est pas moins vrai qu'elles y mènent par l'influence du beau et que, de cette manière, elles sont bonnes. En outre, l'artiste doit être libre, car la liberté est la condition première de la véritable inspiration, du progrès, dont au contraire les formules sont destructives. Mais cette liberté n'est qu'extérieure : l'artiste est libre de réaliser toutes ses pensées au moyen de toutes les formes qui y sont appropriées; mais il ne peut, sans cesser d'être raisonnable, soustraire sa pensée ni au bien qui est son but, ni au vrai qui est sa loi. Là où le bien est foulé aux pieds, il y a erreur, il y a mensonge; il est possible d'y rencontrer encore des formes belles, mais on sent en elles le vide de l'intelligence et du sentiment; la fausseté est le néant d'un art qui se vautre dans la fange, parce qu'il ne veut ou ne peut s'élever jusqu'aux grandes choses de la pensée et du sentiment, que son rôle est de réaliser.

Il existe, parmi les œuvres artistiques, un certain nombre de productions qui ont directement pour but la réalisation d'objets obscènes, de faits orduriers, la vulgarisation d'idées fausses, corruptrices, etc.; qui sont donc positivement mauvaises au point de vue de la pensée et souvent des formes destinées à l'exprimer, mais se distinguent cependant par la perfection, la vérité et la beauté des formes. Sont-elles des œuvres d'art? Incontestablement : l'art a pour objet d'exprimer la pensée par la forme et ces œuvres le font dans la perfection la plus haute. Elles appartiennent donc à l'art, mais elles en manquent le but, qui est de porter l'homme au bien, et sont incomplètes.

En effet, l'art doit réaliser le beau. Si dans la pensée tout n'est pas revêtu de beauté et si l'art utilise le laid et le mal, il est de fait que ces derniers ne doivent jamais y être pour eux-mêmes, comme but de l'œuvre. Or, dans les productions qui nous occupent, c'est précisément le contraire qui a lieu : le mal, qui est laid par lui même, y est pour lui-même. Il n'y a pas question d'idéal, de beauté de la pensée, mais de sujets qui, en éveillant l'imagination, puissent causer une jouissance sensuelle; contribuer à l'excitation des passions; pousser à la volupté par l'attrait du plaisir, au mal et au désordre par la beauté dont on revêt le vice ou l'injustice. Du côté de la pensée donc, il n'y a aucune beauté; celui qui fait attention au sujet et en jouit ne s'intéresse pas au beau, mais au sujet seul qui occupe son imagination.

D'autre part, ces œuvres, par la perfection de la forme, peuvent avoir une grande valeur artistique d'expression et d'exécution. De ce côté elles sont complètes

et contribuent à réaliser l'idéal. Aussi ces formes en elles-mêmes, quand elles occupent l'esprit, n'excitent plus les passions basses et vulgaires, mais donnent une jouissance réelle à l'intelligence et au sentiment du beau, qui ne s'intéressent pas au sujet, mais à la beauté seule de la forme.

Ces œuvres peuvent donc être considérées à deux points de vue : par la pensée elles s'écartent du bien, de l'idéal, en excitant les passions; par la forme elles y ramènent en éveillant l'intelligence et le sentiment; d'un côté, elles sont mauvaises; de l'autre, si leur fond pouvait se perdre totalement de vue, elles seraient bonnes.

De pareilles productions ne devraient pas exister : la beauté des formes ne peut annihiler la laideur de la pensée; leur immoralité, leurs tendances vicieuses, leur danger devraient les faire rejeter. Il est dans la pensée et dans le monde assez de choses qui intéressent l'esprit et le cœur, pour ne pas devoir puiser à la source qui les corrompt; et les passions trouvent assez de stimulants dans la réalité pour que l'art se dispense d'en créer de nouveaux.

Ce n'est pas non plus la vérité qu'on doit invoquer pour les justifier : il est bien des choses qui sont vraies et très vraies, bien qu'il vaudrait infiniment mieux qu'elles ne fussent point. Du reste, l'art ne doit pas peindre la réalité dans tout ce qui est vrai en elle; car, si c'était là son but, il serait, dans la plupart des cas, l'objet le plus inutile et le plus nuisible qu'on puisse imaginer : inutile, parce qu'il ferait double emploi avec la réalité; nuisible, parce qu'il nous rappellerait sans cesse à elle.

En outre, partout et toujours nous sommes sous l'influence du désir du beau et de celui du bien, qui se rapprochent au point de presque se confondre; nous recherchons la beauté dans la conduite des hommes autant que dans la forme des choses ; et l'art, la manifestation la plus haute de cette passion du beau, pourrait, sous prétexte de vérité ou de réalisme, se vautrer dans la boue? soulever toutes les ordures pour les entourer de toutes les séductions de l'art et inscrire sur son drapeau : Le beau, c'est le laid? Non; le beau seul est beau ; et, dans la réalité comme dans la pensée, le bien seul est beau, le mal ne l'est jamais.

Comment ces œuvres sont-elles possibles dans l'art? Nous avons dit plus haut que l'artiste est un homme; malheureusement il peut ne pas l'être dans le sens moral du mot. Il faut donc, dans l'art, distinguer l'homme et l'artiste. Si l'homme se trompe de route et se fourvoie, l'artiste peut tomber dans tous les écarts, de même que l'homme, si l'artiste fait défaut, n'a droit à aucune prétention dans le domaine de l'art. Artiste et homme ne sont donc point synonymes : l'immoralité est le fait de l'homme et non de l'artiste. L'art n'en peut rien ; il est la victime ; car il déchoit avec l'homme. De même que la fortune entre les mains du juste peut produire beaucoup de bien, tandis qu'entre celles du méchant elle sert à commettre le mal, de même l'art, d'après la valeur de celui qui le pratique, peut contribuer à faire du mal ou du bien : l'intelligence foulant aux pieds les principes les plus élémentaires de la morale et du bon sens, change une chose, excellente en soi, en un objet vil et méprisable.

Est-ce à dire que tous les artistes qui ont traité de

pareils sujets sont des dévergondés et ne méritent que le mépris? Non, parce que leur dévergondage artistique est le plus souvent le résultat de l'erreur, de l'ignorance des principes premiers de la morale et des arts. La morale est une science qui a progressé comme toute autre; les principes n'en ont pas, à toutes les époques et dans tous les pays, été compris de la même manière : ainsi les lois grecques autorisaient, ordonnaient même certaines choses qui, d'après nos idées modernes, seraient sévèrement à réprimer, parce qu'elles sont foncièrement immorales. Les artistes ne sont pas responsables de ces erreurs, et leurs œuvres doivent être jugées d'après leurs idées et non d'après les nôtres pour atteindre l'homme, bien qu'au point de vue de la morale absolue, elles soient mauvaises. Les anciens et même des modernes, imbus de la fausse idée que l'art est une affaire de sentiment et que l'artiste peut tout dépeindre et tout exposer sans qu'on puisse trouver à y redire, si, dans la conduite de la vie, il ne sort pas de la voie du bien, se trompent grossièrement sur la portée de l'art; cependant leurs œuvres ne prouvent encore qu'une erreur de jugement.

Mais certainement on ne peut que blâmer ceux qui prennent ces sujets uniquement pour eux-mêmes, pour amuser les amateurs de ce genre de spectacles ou corrompre les intelligences par de fausses idées; qui prostituent l'art pour le mettre au service de toutes les passions et en battre monnaie. Cela ne signifie pas que l'artiste doit être pudibond à l'excès, qu'il est forcé de sacrifier des beautés réelles par une fausse interprétation des convenances artistiques et qu'il doit se faire quand même le défenseur des idées religieuses,

philosophiques ou politiques admises par la généralité. Il est libre de traiter ce qu'il veut, mais il ne peut tourner l'art contre l'art lui-même, en le forçant de marcher à l'encontre de son but.

Cependant, comme le but est dans la volonté plus que dans l'objet ou sa forme, l'usage du mal n'est pas absolument à proscrire pourvu que ce soit dans une intention de bien et non pour lutter contre celui-ci. Il est certains cas où l'on peut réaliser des choses moralement mauvaises; mais en toute circonstance, la laideur morale, ou le vice, doit être exposée avec une certaine retenue, une certaine délicatesse, pour que le sentiment ne soit pas choqué de la forme au point de rejeter l'œuvre avant que l'intelligence en ait pu saisir la portée; et traitée sous des couleurs qui n'en fassent pas une chose attrayante vers laquelle le sentiment se porte, de manière à entraver le libre jugement de l'intelligence.

Ainsi l'artiste fait servir le mal pour montrer son impuissance dans sa lutte avec le bien; pour corriger des caractères mauvais, combattre les erreurs, les travers, les passions. Sans les montrer sous leur aspect le plus hideux, il les couvre de ridicule et cherche à ramener vers le bien en faisant rire du mal se consumant en vains efforts, tombant dans ses propres piéges, se trouvant honteux et confus devant le bien qui sort triomphant, alors qu'on aurait dit devoir craindre le contraire. L'artiste peut même s'imposer comme tâche d'entrer ouvertement en lutte avec le mal, de le montrer dans tout ce qu'il a de hideux et de repoussant, afin de le flageller en pleine figure, d'en inspirer le dégoût et la haine en en dévoilant

l'hypocrisie, cachée sous de faux dehors de bien. Ici la tâche de l'art devient difficile; le chemin est bien souvent étroit et glissant; les écueils sont nombreux et le grossier se trouve très près du vrai.

L'art peut donc porter au bien de toutes les manières et dans tous les genres : il est loisible à l'artiste de choisir ses sujets directement dans des actions morales qu'il peint pour exciter le sentiment et la volonté vers le bien; alors même qu'il prend des données indifférentes, il y porte en éveillant le sentiment du beau qui nous élève à l'idéal et nous soustrait ainsi à l'influence de passions basses. Quand il s'attaque au mal pour le combattre par le ridicule ou l'horreur, il atteint aussi complètement ce but que s'il chantait le triomphe du bien; mais pour obtenir ce résultat, il doit, tout en exposant la laideur du mal et du vice, le faire avec le plus grand tact : d'une part, il n'est pas nécessaire et souvent il devient impossible de donner tout le vrai, sans s'exposer à révolter le spectateur ou l'auditeur; d'autre part, il faut que le mal n'y paraisse pas beau, charmant ou désirable. Celui qui renverserait ainsi l'ordre des choses irait à l'encontre de la fin qu'il se propose et qui doit toujours être nettement déterminée. Il ne peut donc tromper ni lui-même ni son public par des équivoques qui permettent d'interpréter l'œuvre en bien ou en mal et lui font manquer ainsi son véritable but.

De même que le beau et le vrai, le bien relève de l'intelligence et non du sentiment. En effet, le bien absolu existe en lui-même; la loi morale, nécessaire et immuable, ne réside pas dans l'homme, être relatif et changeant; elle n'est à confondre ni avec l'intelli-

gence, ni avec le sentiment, ni avec aucune tendance de l'âme. L'esprit conçoit cette loi sans pouvoir ni la produire, ni la détruire. L'intelligence est apte à juger si un acte est bon ou mauvais ; mais le sentiment ne l'est pas. Celui-ci de sa nature est passager, changeant, différent d'individu à individu ; s'il avait une portée morale, le bien et le mal ne seraient que des choses relatives n'ayant rien de fixe, et ce qui aujourd'hui est bon ici pourrait demain être mauvais ailleurs. Or, cela est absurde. Le sentiment ne peut faire qu'une chose soit bonne ou mauvaise, et l'impression bonne ou mauvaise d'un objet mauvais ou bon sur la sensibilité ne change rien à la valeur réelle de cet objet.

Le sentiment isolé de la raison est aveugle ; il peut attester qu'une chose lui plaît ou lui déplaît selon son impression, mais non pas qu'elle est bonne ou mauvaise en elle-même : une action, un objet sont bons indépendamment de l'impression qu'ils produisent. Certes, nous avons le sentiment du bien et du mal, ou, en d'autres termes, le bien et le mal opèrent sur la sensibilité et lui inspirent l'amour et la haine selon que l'objet semble bon ou mauvais ; mais, si le sentiment n'est pas éclairé par la raison, il peut se tromper vu qu'il ne juge que de l'impression particulière d'une chose et non de la nature de celle-ci. C'est donc l'intelligence seule qui apprécie, non selon les caprices du moment, mais suivant les règles immuables.

Le sentiment, loin d'être la cause ou le juge absolu de la bonté d'une chose, doit lui-même se conformer au bien, sinon il est faux et mauvais ; il doit porter

vers le bien, non en vertu de l'impression qu'il reçoit, mais en vertu de la raison éclairée qui le guide. Car, toute action ayant pour mobile un sentiment de l'âme, si celui-ci était tenu pour seul arbitre, sans l'intervention de la raison, la volonté pourrait indifféremment aller au bien ou au mal. Or, cela est faux : la volonté a pour but le bien et non le mal; si le sentiment porte à agir, l'intelligence décide de la valeur de l'action, et la volonté ne peut, à moins que d'être irraisonnable, se décider qu'après avoir été éclairée par la raison.

La succession de ces actes ne demande pas toujours un temps bien long; l'intelligence juge avec une rapidité incomparable; le sentiment est le plus souvent dans le bien et le vrai, parce que ceux-ci sont directement présents à l'âme; la volonté se décide instantanément parce que toutes les facultés opèrent avec un harmonieux ensemble. Mais le contraire se présente pourtant maintes fois; l'intelligence voit le vrai et le bien; le sentiment incline vers le faux et le mal; la volonté, sollicitée en différents sens, reste indécise et faible, à moins que la passion ne triomphe ou que la raison ne prenne le dessus et ne porte vers le bien les affections de l'âme qui nous ont été données pour doubler notre activité, soutenir notre intelligence et stimuler notre volonté dans la réalisation de notre but suprême.

CHAPITRE V.

LE SUBLIME DANS LA NATURE, DANS LA CONDUITE DES HOMMES, DANS LA PENSÉE HUMAINE ET DANS L'ART.

SOMMAIRE : *Quels sont les objets qui nous élèvent au sublime. — Le sublime dans la nature, — dans la conduite des hommes, — dans la pensée humaine, — dans l'art.*

L'art, de même que la pensée et la réalité, peut élever l'âme au sublime en produisant une impression énergique, unie à une génération d'idées qui, infiniment supérieures les unes aux autres ou infiniment différentes entre elles, se détruisent réciproquement et nous mettent en face de l'infini, devant lequel tout s'efface et s'anéantit. Tout objet, capable d'éveiller en nous de grandes et hautes pensées, le sentiment des choses divines, peut, par cela même, nous porter au sublime, bien que pourtant tout homme, mis en face de cet objet, ne doive pas nécessairement en être frappé jusqu'à ce point.

Au fond, toute chose est capable de produire le sublime, si l'esprit, se repliant sur lui-même, remonte des faits à leurs causes, des conséquences à leur principe, parce que tout part de Dieu et que tout ramène à Lui. Mais nous nous occupons ici surtout des choses qui frappent directement et puissamment l'âme en la

portant vers l'infini, et sont, pour ce motif, appelées sublimes. Ces objets sont de différents ordres : nous les rencontrons dans la nature matérielle, dans la conduite des hommes, dans la pensée humaine et dans les arts.

Quand nous nous trouvons devant les grands bouleversements de la nature : la tempête, l'éruption d'un volcan, les flots en courroux, qui manifestent avec tant d'éloquence la force des éléments déchaînés, et que nous ne sommes pas dominés par la peur, il se produit en nous un vif sentiment, qui n'est pas exempt de terreur et de trouble, et, en même temps, s'éveille l'idée de notre faiblesse matérielle, impuissante devant ces forces, et de notre supériorité intellectuelle et morale sur tous ces éléments, forces aveugles, nulles comme le néant en face de la puissance divine, qui surpasse infiniment et domine tout, la matière et l'esprit.

Lorsque, pendant une belle nuit, nous contemplons le ciel étoilé, que notre esprit sonde l'infini de l'espace, dans lequel non seulement nous, mais la terre, le soleil lui-même avec tout son système planétaire, embrassant des milliards et des milliards de lieues, ne sont pas ce que la goutte d'eau est à l'océan, écrasés par la grandeur de ces tourbillons innombrables d'astres qui se meuvent dans l'infini, nous sommes comme frappés du vertige de l'abîme. Notre âme, se repliant en elle-même, s'y trouve en face de l'Éternel, qui embrasse dans son immensité tous les espaces possibles, et elle s'élance vers Lui dans un transport d'enthousiasme et d'amour. Si l'on considère la succession des temps, dans laquelle la vie de l'homme, des peuples et

des races, les siècles de siècles ne sont rien, le même effet se produit pour l'âme, qui s'élève avec une ardente aspiration vers Celui dont l'éternité embrasse tous les temps possibles. Et non seulement la force des éléments, l'infini du temps et de l'espace, mais une simple fleur, un chétif insecte, un grain de sable peuvent faire naître en nous l'idée de l'infini, en éveillant l'idée de cause première qui embrasse tous les êtres dans son intelligence et son amour.

Quand nous voyons l'homme, aux prises avec le malheur, la souffrance, le danger ou la mort, rester inébranlable, devenir martyr de la justice, de la vérité ou du devoir, dans sa pleine confiance en la justice divine, devant laquelle toutes les jouissances, toutes les faveurs, tous les biens de ce monde et de la vie s'effacent comme le néant, l'idée de Dieu surgit dans l'âme et nous nous inclinons pour adorer l'Éternel. Le sublime se rencontre à chaque pas dans les actions de l'homme : l'ouvrier qui se dévoue pour sauver, au péril de sa vie, son compagnon en danger; le père, la mère qui s'immolent au bonheur de leurs enfants; le missionnaire, le philosophe, le garde-malade qui bravent la mort pour éclairer leurs frères ou leur porter secours; le juste qui monte à l'échafaud, pour lutter contre le despotisme ou l'erreur et faire triompher la vérité ou la liberté; tous ceux enfin qui croient à l'immortalité de l'âme et se sacrifient au devoir, à la justice, à la vérité, au bien, font naître l'idée et le sentiment du sublime, éveillent en nous l'idée de l'infini. Qu'y a-t-il de plus terrible et de plus sublime à la fois que la mort, cet instant redoutable où l'homme est au seuil de l'éternité?

Le sublime se rencontre aussi dans la pensée humaine. Lorsque l'historien, après avoir analysé les faits en eux-mêmes et dans leurs rapports, étudie, dans la vie des peuples, comment, à travers les révolutions les plus épouvantables, la Providence fait marcher l'homme vers son but par le progrès ; quand le savant, après avoir classé les êtres et les phénomènes, constaté les principes et les lois des choses, cherche le principe de la science dans la sagesse divine ; quand l'orateur défend sa cause en s'appuyant sur les principes éternels de la justice dominant toute autre considération ; quand le philosophe, embrassant l'universalité des êtres et des choses, fait tout partir de Dieu pour tout ramener à lui, ils s'élèvent, à travers cette infinité d'idées, au sublime, à l'idée et au sentiment de l'infini, principe ou cause et fin de tout ce qui est.

Le sublime se produit souvent par suite d'une émotion vive laquelle nous transporte au-dessus de nous-mêmes et nous met tout à coup en face de l'infini, à travers une succession irrésistible d'idées contraires, qui, nées d'un simple mot, d'un regard ou d'un soupir éveillant à la fois plusieurs pensées, se détruisent l'une l'autre, pour ne laisser que l'idée de Dieu. C'est ainsi qu'un heureux laconisme, la silencieuse éloquence d'un regard ou d'un soupir, qui ouvrent un vaste champ à la pensée, font naître le sublime en excitant l'intelligence et le sentiment.

L'esprit de l'homme est naturellement avide de sublime. Certes, l'intelligence peu ou point développée et celle qui est détournée de son but par la préoccupation constante des choses matérielles, peuvent ne pas savoir ce qu'est le sublime, ou n'attacher aucune

importance aux objets de la pensée; l'homme dont le sentiment est naturellement faible, émoussé ou blasé par les passions du corps, peut n'éprouver que de la terreur, une émotion vague, de l'apathie ou de l'indifférence devant un objet qui élève d'autres au sublime. Mais il n'en est pas moins vrai que tout être intelligent a un désir inné, insatiable des choses divines qui sont toujours présentes à notre âme, comme l'objet le plus direct de sa perception.

L'art doit satisfaire à ce désir et c'est ainsi qu'il élève au sublime. Tout ce qui, dans la nature, dans la conduite des hommes et dans la pensée humaine, peut nous transporter vers l'infini, est du domaine général de l'art. Pour que celui-ci puisse produire le même effet, il faut donc qu'il vive avant tout d'idées; qu'il agrandisse les pensées par des images qui nous frappent, nous émeuvent et fassent jaillir des idées et des sentiments capables d'éveiller en nous les idées absolues du beau, du vrai, du bien, de l'infini. Il est impossible d'obtenir ce résultat par des moyens factices de calcul, de froid raisonnement; pour émouvoir l'âme des autres, il faut être ému soi-même; pour leur inspirer l'enthousiasme du beau, du vrai et du bien, il faut qu'on l'éprouve; pour entraîner les esprits à ces hauteurs de la pensée, il faut que l'artiste sache vivre dans le monde de l'idéal, afin de s'y inspirer à la source de toute grandeur; et non qu'il rampe à terre ou se laisse séduire par les vaines apparences de l'erreur et du mal, contraires à toute élévation.

CHAPITRE VI.

BUT ET INFLUENCE DE L'ART.

SOMMAIRE : *Détermination du but de l'art par ses moyens et par ses lois. — Dignité de l'art. — Si l'art exerce une influence sur l'homme et en quoi celle-ci consiste. — L'art est une école pour l'intelligence et le sentiment. — L'art est un des leviers de la civilisation.*

Toute chose a un but en rapport avec ses moyens et des lois conformes à sa nature. Si donc nous récapitulons les moyens de l'art et les grands principes qui en constituent la loi, nous en aurons, par le fait même, déterminé le but.

L'homme, être intelligent, sensible et libre, doué de facultés créatrices et critiques, peut non seulement connaître et juger, mais aussi produire, et a l'art pour moyen d'exprimer sa pensée, ses idées et ses sentiments. Pour percevoir l'idéal et le spécialiser dans la pensée, il faut le concours simultané de toutes nos facultés spirituelles, l'intelligence, le sentiment, la volonté, l'imagination, la mémoire et le goût pleinement développés, de manière à pouvoir librement agir et opérer. Pour réaliser sa conception, il est nécessaire que les organes des sens soient doués de leur plus grande perfection et que l'habileté corporelle ait atteint

les dernières limites de développement par une longue pratique fondée sur une science profonde.

L'art, qui a pour moyen toutes nos facultés spirituelles et corporelles, doit avoir un but en rapport avec celles-ci. Or, pourquoi ces facultés nous ont-elles été données? Pourquoi sont-elles perfectibles? N'est-ce pas pour nous perfectionner nous-mêmes selon notre nature déjà si parfaite? Pour nous aider à atteindre notre but? L'art n'a donc pas sa fin en lui-même, mais en nous, et il constitue pour l'homme un moyen de se rapprocher du bien, principe et fin de toutes choses.

Par l'emploi de tous les moyens dont il dispose, l'art doit tendre à perfectionner notre intelligence et notre sentiment, notre esprit et notre cœur, en leur donnant, comme aliment, des idées grandes et belles, des sentiments nobles et généreux, des émotions pures et profondes, qui éveillent en nous notre propre idéal, qui nous stimulent à marcher dans la voie du progrès et de la perfection. Il faut donc que, dans ses œuvres, l'art cherche à réaliser, à quelque degré et sous quelque forme que ce soit, ce but général, et ne perde jamais de vue que son rôle est de cultiver, développer et élever l'intelligence et le sentiment pour éclairer la volonté, en doubler la force et rendre ainsi l'homme plus homme, plus semblable à son type parfait, meilleur et plus capable de réaliser sa destinée morale. Bien des artistes se dégradent, répondra-t-on peut-être. Malheureusement ils font même plus, ils dégradent l'art en l'employant comme un moyen de corruption d'autant plus énergique et plus désastreux que, par son impression et son attrait irrésistible, son in-

fluence est plus puissante et son effet plus grand. Mais ce sont là des erreurs individuelles qui ne prouvent rien, sinon qu'on peut abuser des meilleures choses.

L'art est un mode d'expression d'un être essentiellement raisonnable et a pour principes et pour règles les principes de la raison.

Le vrai est la première loi de l'art. En effet, l'intelligence qui se base sur l'idéal, alors même qu'elle s'occupe de choses réelles, doit être vraie par rapport à l'idéal, si celui-ci est le seul objet de la pensée, et en outre à la réalité, si celle-ci y intervient. De même, le sentiment doit être en rapport avec l'objet conçu par l'intelligence; il faut donc que la pensée soit vraie dans ses deux éléments constitutifs. La forme doit être vraie relativement à la pensée qu'elle est destinée à exprimer, à la nature dans ses harmonies quand on crée soi-même la forme, et à la réalité si on lui emprunte des objets; ainsi il faut que tous les éléments de l'art soient vrais.

La seconde loi est le beau. La beauté est essentielle au rendu ou à l'expression extérieure de la pensée; mais celle-ci peut être belle à son tour et contribuer ainsi, pour sa part, à la réalisation de la beauté. Or, le beau de la pensée n'existe réellement que dans le vrai et le bien; le mal et l'erreur sont laids en eux-mêmes et ne nous paraissent beaux que par une aberration de l'esprit ou par de fausses apparences.

Le bien est donc la troisième loi de l'art. Il intervient comme élément du beau dans la pensée; le bien est beau par lui-même, car il a l'ordre pour principe et pour fin; la beauté morale est la plus grande per-

fection accessible, car le bien, c'est le vrai considéré relativement au but des êtres.

L'étude des idées montre que le beau, le vrai et le bien sont au fond identiques et ne constituent réellement que des rapports différents de l'infini. Dans leur application, ces idées ne sont pas non plus séparables d'une façon absolue : ce qui est vrai peut n'être ni beau, ni bon; mais ce qui est réellement beau est vrai et bon; ce qui est bon est nécessairement vrai et beau. Le bien est la loi absolue de toutes choses, il constitue leur but. Le vrai et le beau ne sont pour nous que des moyens pour arriver au bien en éclairant l'intelligence, en éveillant le sentiment, en activant la volonté; ils sont les objets des deux branches de notre activité intellectuelle : le vrai de la science, qui est surtout l'objet de l'intelligence; le beau de l'art, qui est celui de l'intelligence et de l'amour. La science et l'art, pour être distincts, ne se séparent pas absolument : la science réalise le beau, comme l'art réalise le vrai; ils combinent leur action, s'aident et se soutiennent mutuellement parce qu'ils ont la même source, le vrai; la même fin, le bien.

Le but suprême de l'art est donc de mener l'homme au bien par le beau, comme celui de la science est de l'y conduire par le vrai.

L'art a une mission bien supérieure à celle que lui assignent les hommes superficiels, qui jugent sur de simples apparences, sans chercher la vérité en s'appuyant sur les grands principes de la raison. Non, l'art n'a pas pour but de reproduire la réalité afin de charmer les sens par la vérité et l'éclat des formes; de procurer une passe-temps aux oisifs, en leur four-

nissant des objets qui les amusent. Non, les facultés artistiques ne nous ont pas été données pour notre simple agrément, pour nous aider à passer le temps, lorsque les préoccupations de la vie matérielle nous laissent du répit. Non, l'art n'est pas une chose frivole, c'est l'expression nécessaire d'une âme en possession d'elle-même, d'une intelligence qui s'élève à l'idéal, d'un sentiment qui s'émeut des grandes choses. Au lieu de devoir ramper à terre, à jamais condamné à ne pouvoir s'élever au-dessus de la réalité, à suivre la nature en tout jusque dans ses imperfections et ses misères, il vit dans une atmosphère poétique et pure; il voit les choses en grand et les réalise de même. Dominant la matière par l'esprit, il est un moyen dont nous a gratifiés le Créateur pour nous entraîner dans la voie du bien, en éveillant les sentiments les plus nobles, les aspirations les plus hautes dont nous sommes capables : l'amour de ce qui est beau, vrai et bon.

L'art a-t-il une influence suffisante non seulement sur quelques individus isolés, mais sur la société en général, pour pouvoir atteindre son but? Il faut malheureusement reconnaître qu'une foule de gens sont encore sans avoir une notion de l'art, comme on en trouve qui ne savent point écrire leur propre nom. Sur cette classe d'individus, l'influence directe de l'art est nulle; cependant ils sont sensibles à certains de ses charmes extérieurs et en subissent indirectement quelque influence par suite des relations sociales: chacun se ressent plus ou moins du développement intellectuel et moral réalisé par la généralité. Espérons que, grâce aux efforts des particuliers et des États,

bientôt naîtra le jour où l'ignorance aura disparu à jamais. Du reste, la question n'est pas de savoir s'il y a ou non des individus actuellement en dehors de l'influence immédiate de l'art, mais si tous les hommes sont capables de jouir d'une œuvre, d'en apprécier plus ou moins les beautés et d'en recevoir des impressions durables qui puissent déterminer et modifier la conduite en bien ou en mal, et élever ou rabaisser l'intelligence et le sentiment.

D'abord tout homme est doué de toutes les facultés premières qui sont essentielles à son être : l'intelligence, la mémoire, l'imagination, le sentiment, la volonté libre. Chaque faculté peut recevoir une éducation particulière et toutes réunies peuvent être développées. La base de l'éducation est le développement de l'intelligence qui produit l'homme de science; si l'on y ajoute la culture du sentiment, on a l'homme de goût; si l'on perfectionne en outre la volonté, on a l'homme de bien dans la plus haute acception de ces termes. Au fond donc, tous ont, à des degrés divers, les facultés nécessaires pour pratiquer les arts et en subir l'influence, bien que ceux-là seulement puissent devenir réellement artistes en qui ces facultés sont naturellement fortes.

La preuve : l'enfant presque dès le berceau retient et répète les chants dont on le berce; il tâche d'imiter ce qui le frappe; s'il trouve un crayon, il dessine; bientôt il veut, dans ses essais, exprimer quelque chose et voit déjà dans la forme une idée, un sentiment à rendre. Qu'on lui montre des gravures, des images, il est sous l'influence de ces objets, s'instruit par eux, en est touché; une foule de réflexions, d'idées, de sen-

timents surgissent. Cela montre que c'est le défaut d'éducation artistique, dans l'éducation générale, qui est la cause de l'indifférence en fait d'art et de l'ignorance en fait d'appréciation. Cette lacune devrait disparaître; il ne suffit pas de développer l'intelligence, il faut perfectionner le sentiment dès l'enfance, et cela ne se fait mieux que par la culture du goût. Depuis l'instruction primaire on devrait mettre entre les mains de l'enfant des images bien faites, des poésies et des chants bien composés qui développeraient en même temps son esprit et son cœur mille fois mieux que la lecture ou l'explication de choses qu'il ne comprend point. En outre, il faudrait que chacun, dès son jeune âge, pratiquât une branche de l'art en rapport avec son caractère et ses aptitudes: la musique, le dessin, etc. Ainsi tous se formeraient le goût et, dans un âge plus avancé, seraient en état de subir l'influence réelle de l'art, qui maintenant s'adresse encore à un nombre trop restreint de personnes.

Quelle est l'influence de l'art sur l'individu? C'est tout d'abord de rendre l'homme capable d'éprouver une modification de l'âme qui tend vers le beau et le bien. Pour le constater, entrons dans notre propre cœur. Quand nous contemplons une œuvre d'art bien faite, d'abord avec les yeux du corps et bientôt avec ceux de l'âme, une émotion profonde s'empare de nous; nous jouissons, nous sommes heureux; de hautes idées, de nobles sentiments surgissent; nous nous sentons plus grands et meilleurs. Cette impression du beau est si forte et si séduisante qu'une fois que nous l'avons subie, se manifeste le besoin de l'éprouver encore, partout et toujours.

Cependant l'art n'est pas réduit à éveiller le sentiment et, par lui, les idées. Il s'empare lui-même de toutes les idées nobles et généreuses ; les exprime par des signes durables ; les rend sensibles et attrayantes par tous les charmes de la beauté extérieure et les impose par cela même. Il conserve le souvenir des hommes, grands par les talents ou les mérites, des faits de l'humanité. Il est, pour ainsi dire, un sanctuaire destiné à conserver d'âge en âge les grandes vérités et les leçons de l'histoire. Il éveille ainsi directement la pensée et l'élève ; développe l'intelligence ainsi que le sentiment, et inspire à l'homme, en le forçant d'admirer ce qui est beau, vrai et bon, le désir de se perfectionner dans la voie de la vérité et du bien, dont la beauté lui fait encore plus apprécier la haute valeur.

L'influence que l'art exerce sur l'individu s'épanche nécessairement sur les masses, quand celles-ci ont l'occasion de jouir de la vue ou de l'audition de ses œuvres; car, alors même que l'éducation n'est pas complète, que le goût n'est pas formé, les tendances naturelles de l'homme le rendent apte à jouir de la beauté extérieure, quoique le fond lui échappe. Le beau, si intime à notre âme, exerce toujours son empire, éveille l'admiration qui fait naître le calme, la douce joie, et dispose aux sentiments bienveillants, à la bonté, à la justice.

L'art est donc une école de l'intelligence et du sentiment. Au théâtre, dans le roman, l'épopée, la poésie lyrique, la peinture, la sculpture, la musique, l'architecture, dans toutes les branches enfin, il y a moyen d'éveiller de grandes idées, de nobles sentiments. Certes, dans une symphonie ou un paysage, par

exemple, il n'y a pas de leçon morale formulée ; mais cependant ces objets perfectionnent l'homme par le sentiment et l'élèvent à l'idéal qui lui montre le progrès à réaliser pour atteindre son but. Si l'art est une école de bien, il peut aussi en devenir une de mal, quand il perd de vue son but suprême de mener au bien par le beau. Il faillit à sa noble mission lorsqu'il emploie ses moyens pour pervertir le sentiment, séduire l'intelligence, en revêtant le mal et l'erreur des attraits du beau, du vrai et du bien. De même que l'homme se perfectionne par les nobles jouissances de l'art, de même il se corrompt sous l'influence d'un art qui excite ses passions brutales ou ses mauvais sentiments et égare son intelligence ; il fausse ses idées et s'écarte de sa voie au contact d'un art faux et mensonger qui bouleverse l'ordre naturel des choses et aveugle l'esprit en le trompant.

C'est par ses tendances morales que l'art exerce une influence si considérable sur la civilisation et a une valeur si haute dans l'histoire du monde. Entre l'art et la civilisation, il y a un rapport réciproque de cause et d'effet, au point que des tendances générales de l'un on peut conclure à celles de l'autre. Certes, l'art n'est pas le seul, ni le premier levier du progrès, il y a encore la science dans laquelle rentre la religion. Mais la science pure, outre qu'elle n'est pas aussi accessible aux masses, a moins d'influence directe sur le sentiment que l'art : l'étude des sciences développe, orne l'esprit ; celle des œuvres d'art forme mieux le cœur.

L'art est-il sérieux ? travaille-t-il pour rendre sensibles et répandre de grandes idées ; pour célébrer les vertus et les talents ; pour écraser le mensonge et

faire triompher la vérité; pour exciter les nobles sentiments et élever l'homme au-dessus des préoccupations exclusives des intérêts matériels et des jouissances du corps; pour mener au bien par l'attrait et l'amour du beau? il est grand, et grand aussi est le peuple capable d'en jouir et de l'apprécier. Mais l'art devient-il le stimulant des passions? se met-il au service de la matière pour procurer des plaisirs faciles, des émotions sans consistance; pour éveiller des sentiments, raffinés peut-être, mais faux et vides? il décline et s'éteint avec le peuple tombé assez bas pour y applaudir.

L'art qui se base sur l'intelligence ou la science, et sur le sentiment ou l'amour, est, après la science pure de la vérité, l'expression la plus haute de la pensée humaine. Il progresse ou décline avec le progrès et la décadence des idées philosophiques, religieuses et morales des individus, des peuples et des temps. Vieux comme le monde, il a partout et toujours contribué au perfectionnement moral de l'homme. Son effet est plus direct que celui de la science; s'il ne prouve pas les idées avec la certitude que donnent le raisonnement et les démonstrations scientifiques, il les fait admettre; les impose par la forme sensible qu'il leur imprime, et la beauté dont il les revêt. L'influence de l'art est grande, elle est constante.

L'art, avec la science, est l'expression la plus haute d'une civilisation et un des moyens les plus efficaces pour la produire ou la modifier. L'étude de l'histoire est là pour prouver cette importante vérité. Toutes les brillantes époques artistiques se distinguent par la grandeur de la pensée, la hauteur de l'intelligence,

la force des caractères. C'est une belle étude, que nous avons entreprise et que nous espérons mener à bonne fin, que de faire l'histoire philosophique des arts au point de vue des principes divers dont ils sont sortis avec leur caractère propre; des idées qu'ils ont répandues et de l'influence qu'ils ont exercée dans les différents âges, chez les différentes nations.

L'art, même parfois avant que la science ait osé se prononcer, entre en lice pour défendre et propager les idées nouvelles, les aspirations vers le progrès, les tendances vers le meilleur. C'est l'art encore qui, dernier champion, reste sur la brèche pour défendre la civilisation. Et quand un peuple, une race, une civilisation, tout a disparu, l'art encore reste là comme un point lumineux dans la nuit des temps, comme dernier représentant, accusateur ou défenseur, de ce qui n'est plus.

QUATRIÈME PARTIE

APPLICATION SPÉCIALE DES PRINCIPES GÉNÉRAUX AUX DIVERS ÉLÉMENTS DE L'ART.

—

CHAPITRE PREMIER.

DU BEAU DANS LE DÉVELOPPEMENT DE LA PENSÉE HUMAINE.

SOMMAIRE : *Comment le beau se produit dans le développement de la pensée humaine. — Le beau dans les idéaux conçus par l'intelligence : idéaux abstraits; idéaux concrets; idéaux abstraits pris comme symboles. — Application.*

Abstraction faite de toute réalisation extérieure et même de toute forme matérielle déterminée, la pensée produit le beau en elle-même en réalisant dans son objet les éléments essentiels de la beauté : variété ramenée avec ordre à l'unité et manifestation de la vie intellectuelle et morale. La science et l'art, pour autant que l'intelligence opère seule sur son objet, sont capables d'atteindre au beau intellectuel. Comment cette beauté se produit-elle?

L'esprit peut s'occuper des grands principes absolus, de leurs conséquences et de leurs applications.

Ces objets, d'après leur mode d'exposition, constitueront le fond d'une œuvre purement scientifique ou d'une œuvre artistique; ainsi ils sont directement l'objet de la philosophie, de la poésie et de l'éloquence. Toute vérité est infinie dans ses conséquences ainsi que dans ses applications aux objets de la pensée et de la réalité; la variété va donc ici à l'infini. La vérité est une, car chaque vérité particulière n'est vraie qu'en vertu de la vérité première ou absolue existant en elle-même; l'unité y est donc aussi et, par cela même, il s'y trouve les deux premières conditions de la beauté. La vérité contient en elle les deux autres conditions, l'ordre et la vie, et par conséquent toute vérité pleinement conçue est belle. Mais l'esprit ne la perçoit pas toujours avec cette perfection; en outre il ne réalise pas toujours, dans la succession des vérités qu'il tire du premier terme, l'ordre et la vitalité nécessaires. Comment y parvient-il?

Toutes les vérités découlant de la première se subordonnent à celle-ci et se coordonnent entre elles. Si la disposition de ces vérités particulières est telle que chacune d'elles découle immédiatement de celle qui précède, et que les différentes catégories de vérités se coordonnent entre elles de façon à ressortir clairement et facilement du premier principe, il y a de l'ordre ramenant la diversité à l'unité. Si la liaison est telle que l'esprit saisit avec facilité l'enchaînement de tous les termes qui s'appellent, se prouvent, se développent les uns les autres, et qu'il peut ainsi de n'importe quel d'entre eux remonter sans effort au premier ou descendre au dernier, il y a, dans cette génération de vérités, outre l'ordre, une vitalité spi-

rituelle qui complète la beauté de la pensée. La juxtaposition de vérités sans liaison directe, sans ordre, sans succession logique, est sans beauté pour l'esprit, de même que l'expression d'une vérité dont il ne saisit ni le développement, ni les rapports. Les enchaînements faux, les erreurs, les conséquences illogiques non seulement sont sans beauté, mais impriment à l'ensemble le caractère de la laideur, à mesure que ces défauts y dominent.

L'esprit, par la vue et l'étude de la nature, qui éveille en lui les idées correspondant aux êtres réels, ou par la contemplation directe de ces idées, peut s'occuper des idéaux et les spécialiser; ce qui lui permet de connaître les types abstraits des genres et des espèces dont il voit les individus réalisés dans la nature, et de produire lui-même des types de genres, d'espèces et d'individus non existants, en déterminant l'idée d'être par des propriétés essentielles et accidentelles. Il conçoit donc, comme nous l'avons déjà vu, deux espèces de types: les types abstraits correspondant aux genres et aux espèces, et les types concrets correspondant aux individus.

Tout être est nécessairement un en lui-même et multiple dans ses déterminations : sinon il serait impossible dans la réalité et dans la pensée; car, d'un côté, il n'y aurait pas d'être, et, de l'autre, pas de propriétés ou, en d'autres termes, il y aurait des êtres qui ne posséderaient aucune propriété et des propriétés qui n'appartiendraient à aucun être, ce qui ne se conçoit pas. Qu'il soit abstrait ou concret, type générique, spécifique ou individuel, tout être réunit donc, dans sa nature, les deux premières conditions de la

beauté : l'unité et la variété ou multiplicité. La pensée réalise les deux autres dans les êtres qu'elle crée, et les voit réalisées plus ou moins dans ceux qui existent.

Tout être a un but qui est son objet suprême : la subordination des propriétés, facultés ou moyens, à ce but et leur coordination entre eux constituent l'ordre ramenant la variété à l'unité. Plus cette coordination et cette subordination sont rationnelles et logiques, plus l'ordre est grand ; au contraire, il y a désordre et par conséquent manque de beauté, si les diverses propriétés ne se rapportent pas au but, si les moyens secondaires l'emportent sur les principaux, si les uns sont destructifs des autres ou du but. Tout être doit se trouver doué d'une force capable de mettre en jeu ses moyens pour atteindre sa fin : cette force, c'est sa vie dont l'activité est plus ou moins grande d'après son but particulier. Cette dernière perfection vient compléter la beauté de l'être ; cependant si la vitalité n'est pas suffisante ou si elle en outrepasse les moyens et le but, elle en détruit la beauté.

Les types abstraits, correspondant aux genres et aux espèces, impossibles dans la réalité, vu qu'ils supposent l'absence de toute propriété et de toute activité individuelles, ne réunissent essentiellement que les trois premiers éléments du beau et atteignent surtout à la beauté par l'ordre. Si la pensée veut compléter leur beauté, il faut qu'elle leur suppose une certaine activité vitale, mais calme et tranquille, sans passion en acte, car celle-ci appartient, non à la vie de l'espèce, mais à celle de l'individu.

Les types concrets, correspondant aux individus,

réunissent essentiellement tous les éléments constitutifs du beau et réalisent la beauté plus ou moins par l'ordre, ou par la vitalité, ou par les deux moyens réunis, selon que les éléments d'ordre et de vitalité sont plus ou moins prépondérants ou harmonisés. La beauté dans les types des êtres, au point de vue de leur essence ou de leur but, ne constitue pas leur seule beauté : il y a encore celle de la forme que chacun d'eux réalise ou non, et dont nous parlerons plus loin.

Les types génériques et spécifiques peuvent recevoir de l'esprit une certaine individualisation, quand l'intelligence les prend comme symboles de la pensée, en leur donnant une ou plusieurs propriétés dominantes qui constituent leur individualité propre. Ces types abstraits de force, d'élégance, de beauté, d'intelligence et autres, sont susceptibles de réunir au plus haut degré possible toutes les conditions du beau. D'un côté, ils peuvent réaliser l'ordre avec la plus grande perfection ; en effet, si le type générique ou spécifique est bien conçu, il contient déjà la subordination des moyens au but du genre ou de l'espèce et, en outre, tous ces moyens reçoivent leur détermination particulière selon le caractère spécial dont on revêt l'être. De l'autre côté, suivant que ce caractère exige une énergie vitale plus ou moins grande, la manifestation de la vie est de plus en plus sensible et vient compléter la beauté.

Les types ainsi obtenus restent abstraits, déterminés par un nombre très restreint de propriétés individuelles, ou deviennent de plus en plus concrets par l'augmentation du nombre de propriétés individuelles, de manière à se rapprocher de la réalité.

Les individus qui existent dans la nature peuvent servir à l'intelligence pour déterminer ces types abstraits ou concrets, parce que l'esprit s'élève, même sans s'en apercevoir, de l'individu à son idéal et constate, dans cet être réel déterminé, les traits typiques du caractère qu'elle suppose à sa propre création. Les types réels sont donc susceptibles de recevoir dans la pensée toute la beauté de l'idéal individuel, déterminé par l'intelligence même, s'ils réalisent les mêmes conditions, c'est-à-dire, se ramènent à l'unité par l'ordre des propriétés subordonnées au but.

En résumé donc, un idéal, en tant que créé par l'intelligence, sans recevoir encore une forme matérielle donnée, est beau si toutes les propriétés dont il est doué, concourent à lui faire atteindre son but et y sont subordonnées, et s'il possède une énergie vitale suffisante pour remplir sa fin. Toute propriété contraire à ce but rompt l'unité de l'être; tout désaccord ou défaut dans le rapport entre le but et les propriétés détruit l'ordre; toute impuissance inhérente à l'être est négative de sa vitalité, et selon que ces défauts sont plus ou moins saillants, l'idéal conçu devient de moins en moins beau et vrai, et finit par être laid et faux.

Faisons l'application de ces principes pour les rendre plus palpables.

Soit l'homme. Si l'on écarte par la pensée toutes les propriétés qui appartiennent seulement aux individus, telles que la bonté, la méchanceté, l'humilité, l'orgueil, la franchise, l'hypocrisie, le génie, la folie, la passion et ainsi de suite jusqu'à la dernière, il reste, comme idéal de l'espèce, un être actif, intelligent, sensible et

libre. Celui-ci est-il beau? Comme nous l'avons vu, ce qui domine dans tout être, c'est son but; et le but de tous, c'est leur bien. L'étude des idées nous a montré que la fin de l'homme est le bien moral. Or sommes-nous constitués de façon à atteindre ce but? L'âme est essentiellement une, existant en elle-même avec ses propriétés; elle remplit donc la première condition, l'unité. Elle est douée de ses propriétés fondamentales dont dépendent toutes les autres; ainsi elle satisfait à la seconde condition, la variété ou la multiplicité. Par son intelligence elle connaît le vrai et, dans celui-ci, le bien, son but, parce que la vérité embrasse tout. Par sa sensibilité elle est portée à l'amour du vrai et du bien qui sont beaux et se confondent dans leur essence infinie. Par sa volonté, libre parce qu'elle est intelligente, elle est capable de vouloir le bien que l'intelligence voit et que le sentiment aime. Il y a donc de l'ordre dans ses facultés fondamentales ramenées à l'unité du but. En tant qu'elle n'est que l'objet de la pensée, l'âme est donc belle; mais elle n'atteint au beau que par l'ordre encore; dans sa réalité substantielle, elle complète sa beauté par la vie, car elle est un être essentiellement actif, dont les facultés ne sont pas de simples capacités, mais des actes réels.

Dans la création, cet être actif, intelligent, sensible et libre se trouve déterminé d'une infinité de manières différentes par l'infinité de combinaisons possibles dans la perfection relative des facultés essentielles et dans la possession de propriétés individuelles; ainsi tel a plus d'intelligence, un second plus de sensibilité, un troisième plus d'énergie de volonté; celui-ci est doué de plus d'imagination, celui-là de plus de mé-

moire; l'un est porté à l'orgueil, l'autre au plaisir, et ainsi de suite.

L'intelligence, à son tour, peut spécialiser cet être d'une infinité de manières diverses, et même caractériser l'individu plus que ne le fait la nature. En effet, dans la réalité, chacun est déterminé par différentes propriétés individuelles qui généralement se contre-balancent jusqu'à un certain point, à moins d'habitudes invétérées et tournées en manies ; tandis que la pensée est capable de douer sa création de propriétés exclusives. On ne trouverait pas dans le monde un homme qui ne soit qu'orgueilleux ou avare, par exemple : un orgueilleux et un avare ont encore d'autres caractères; dans la pensée, au contraire, on crée un individu qui n'est qu'orgueilleux ou avare. Ainsi la réalité ne nous donne que des hommes plus ou moins orgueilleux ou avares, l'intelligence conçoit l'orgueilleux ou l'avare comme types de l'orgueil ou de l'avarice dominant absolument. Cette faculté d'abstraire les propriétés et de concevoir les qualités les plus accidentelles comme étant de l'essence d'un être, permet de créer les types d'une infinité d'individus qui n'ont, dans la nature, aucun correspondant, mais sont vrais et possibles pour la pensée; et d'une infinité d'autres, qui correspondent parfois si exactement à la réalité qu'ils en semblent la synthèse, bien qu'ils ne soient que le développement d'un être de la pensée.

Les types abstraits ou individuels que l'esprit crée sont beaux ou laids en eux-mêmes, selon qu'ils sont bons ou mauvais relativement au but moral de l'homme. Mais, abstraction de cela, ils peuvent revêtir la beauté comme conception de la pensée. Si l'être, quelque

moralement mauvais qu'on le suppose, réunit dans sa nature l'ordre et l'activité, il est beau par cela même ; et ce type qui, s'il existait dans la réalité, serait un monstre, plaît parce que l'âme y retrouve l'unité, l'ordre et l'activité. Au contraire, quelque moralement bon qu'on suppose l'être, il perd de sa beauté et devient laid si, parmi les propriétés dont on le doue, on en introduit d'inutiles, de contradictoires; si les moyens ne sont pas rapportés au but; s'il y a manque d'unité ou d'ordre; s'il y a défaut d'énergie nécessaire pour employer ses moyens en vue de réaliser sa fin, ou si cette énergie est tellement au-dessus de ses moyens et de son but que, par son développement, elle trouble ou détruit l'ordre inhérent à l'être, ou outrepasse le but.

CHAPITRE II.

DU BEAU DANS LA FORME DE L'IDÉAL.

SOMMAIRE : *La forme des êtres par rapport à leur but. — La beauté de ces formes dans la nature et dans la pensée humaine. — Application. — La beauté extérieure de ces formes.*

Tout type est susceptible de recevoir une forme déterminée et doit même en recevoir une pour être réalisable au dehors. Cette forme peut être belle sous deux rapports différents : relativement au but de l'être et en elle-même ou relativement à ses déterminations extérieures.

Dans la nature, tous les êtres sont doués des forces et des organes nécessaires pour subsister en eux-mêmes, se nourrir, se développer, se reproduire, se défendre, et pour permettre la libre action de leurs propriétés essentielles en vue de réaliser leur fin. Sous ce point de vue, tous son tdonc beaux, car tous répondent parfaitement à leur but et sont doués de moyens en rapport avec celui-ci.

L'artiste doit revêtir les types qu'il crée, d'une forme qui permettrait à ces êtres, s'il était capable de leur donner la substantialité réelle, d'atteindre leur but. Cette forme, il peut la puiser dans la nature et dans sa pensée, qui conçoit nettement toutes les formes

possibles ne surpassant pas les trois dimensions. Uni à l'idéal et au réel, il retrouve le rapport entre la forme et le but en comparant les types, auxquels il s'élève, à la réalité individuelle, qu'il voit, et en appliquant ses idées de quantité aux formes de la nature et des objets qu'il produit lui-même. Se basant sur ces harmonies nécessaires, il revêt, d'une manière analogue, les êtres qu'il crée de formes en rapport avec leur essence. Comme il ne donne pas de réalité substantielle à ses conceptions, mais imprime seulement leur forme à la matière, il peut laisser aux types abstraits leurs formes essentielles seules, ce qui est impossible à la nature vivante, et revêtir les types spéciaux de formes essentielles et individuelles, déterminées comme la nature nous les offre.

Quand ces formes sont-elles belles ? Relativement au but, elles atteignent cette perfection lorsque les formes et les organes qu'on donne au corps, destiné à rendre l'idéal sensible, sont subordonnés au but et coordonnés entre eux, d'après leur valeur relative par rapport à ce but, et rendent ainsi l'action de l'être possible. Si parmi ces moyens il en est d'inutiles, si les organes secondaires l'emportent en valeur ou en force sur les organes essentiels, cette beauté s'affaiblit de plus en plus pour tourner à la laideur par le manque d'unité et le désordre.

Faisons l'application de ces principes. Prenons le type abstrait de l'homme, être actif, intelligent, sensible et libre, ayant pour but de réaliser le bien. Tout d'abord l'élément moral domine en lui ; l'âme l'emporte sur le corps ; la prédominance de la matière ne peut venir entraver la force spirituelle ; il est donc impos-

sible que ce soit une masse informe, lourde, grossière. Ce corps doit être doué d'une grande activité pour obéir à la volonté dans tout ce qu'elle désire réaliser; il faut donc que les membres soient en même temps dégagés et fermes pour être rapides et forts. Il est nécessaire qu'il soit pourvu d'organes qui lui permettent de connaître les objets, de se mouvoir pour s'en approcher et les prendre, de se mettre en garde contre ce qui l'entoure pour se défendre, d'entrer en communication avec les autres individus de son espèce. Les membres doivent être nourris, entretenus, rétablis dans leur force naturelle; il faut donc un organisme capable d'aider au développement et de faciliter l'énergie vitale; de réparer les pertes, d'absorber, de modifier, et d'identifier à sa propre substance les substances étrangères. Il doit être pourvu des organes nécessaires pour se reproduire et perpétuer l'espèce. Si l'on analyse ainsi les besoins du corps que l'âme doit revêtir pour que l'homme remplisse son but matériel et sa fin spirituelle et morale, il est presque impossible de ne pas reconstituer le corps humain, du moins dans ses éléments généraux, en se fondant sur son idée seule.

Cette analyse se base sur l'essence de l'être; si l'on développe celle-ci complètement au moyen de propriétés accidentelles à l'espèce, on en vient à déterminer toutes sortes d'individualités constituant des types abstraits ou concrets dans lesquels, selon qu'on fait dominer telle ou telle propriété, domine également l'expression de la force, de l'élégance, de la puissance, de l'énergie, de l'activité, de l'intelligence, de la passion, etc. Ces types, par la transformation des formes,

se rapprochent d'autres d'espèce différente, le lion, le taureau, le bouc, l'aigle, etc., selon qu'on leur imprime des caractères en rapport avec celui de ces êtres; de même que les types des autres animaux se rapprochent de celui de l'homme, selon qu'on leur en attribue plus ou moins les propriétés. Ainsi des types tout à fait mixtes peuvent se créer, le centaure, le satyre, la sirène, etc.; et même, bien que l'art n'ait pas à poursuivre de puériles chimères qui le mènent à la décadence, des types hybrides d'androgynes, de monstres apocalyptiques.

Ce qui se dit du type humain est à dire de tout autre que l'on trouve dans la nature ou que l'on crée soi-même et que l'on peut développer et déterminer d'une infinité de manières différentes. Ces types qui correspondent à des êtres ou réels, ou abstraits, ou même entièrement fantastiques, sont susceptibles de revêtir la beauté de la forme relativement au but, si, entre les différents organes ou membres de ces êtres, il y a subordination des moyens à la fin; si on ne les revêt pas de formes qui sont contraires à leur essence; qu'on ne néglige pas celles qui y sont nécessaires, et qu'on les doue d'assez de vitalité pour réaliser chacun leur but.

A côté de cette beauté inhérente à tout être bien conçu et vrai en soi, qui n'entraîne pas nécessairement la beauté de la forme générale extérieure et de chaque membre en particulier, la forme peut être belle en elle-même de ligne, de surface, de couleur, etc. Comme nous l'avons déjà vu, les êtres ne sont susceptibles de cette beauté que pour autant qu'elle est compatible avec leur but. La structure des oiseaux de

marécages est belle relativement à leur fin; mais comme les jambes, le cou, le bec doivent être très grands ou très longs en comparaison du corps, il y a disproportion entre les différentes formes et, par conséquent absence de beauté dans la forme matérielle. Pour ne pas tomber dans d'inutiles redites, nous reviendrons sur cet objet dans le chapitre traitant de la beauté de la forme extérieure.

CHAPITRE III.

DU BEAU DANS L'ACTION IDÉALE.

SOMMAIRE : *Actions simples : action corporelle et action morale. — Actions collectives : actions dans le même but et actions dans un but contraire. — Des témoins d'une action. — Arts capables d'exprimer ces divers objets. — Action composée d'une série d'actions secondaires ayant chacune leur but particulier et concourant à la réalisation d'un but général.*

L'intelligence conçoit pour chaque idéal un développement d'activité, qui comprend une action simple ou composée; et de même elle conçoit l'opération combinée de différents êtres dans une ou plusieurs actions. Chacune de ces actions diverses peut être belle en elle-même, et leur ensemble est également susceptible de revêtir la beauté.

Pour simplifier l'étude, prenons l'homme comme type; les applications qui peuvent se faire aux êtres inférieurs se saisiront ainsi d'elles-mêmes.

Toute action suppose au moins une idée et un sentiment; en d'autres termes, toute action a un but qui la motive et dont elle tient son caractère propre, et elle manifeste l'expression de la modification quelconque qu'éprouve l'âme en y participant. Toute action a une infinité d'instants qui constituent chacun un fait particulier concourant au but général. Prenons, par exem-

ple, une action très simple : jeter une pierre. Si nous l'analysons même superficiellement, nous avons déjà une foule d'opérations différentes, de mouvements généraux et particuliers, d'expressions diverses. En effet, il faut d'abord ramasser la pierre : le corps se baisse, les jambes se plient, le bras s'étend, la main saisit, les yeux fixent la pierre ou l'objet vers lequel on va la lancer ou le témoin du fait; la physionomie manifeste le sentiment de crainte, de colère, de joie ou autre qu'on éprouve et qui modifie l'acte. Il faut ensuite se redresser, ramener le corps à la station droite, écarter et raidir les jambes, porter en arrière le tronc et le bras droit, serrer le bras gauche, fixer l'objet vers lequel on va jeter; les traits expriment les divers sentiments qui agitent et, de plus, l'attention et l'effort. La pierre se lance; un mouvement énergique se produit dans le corps entier pour agrandir la puissance d'impulsion; la concentration de tout l'être sur le but qu'il veut atteindre se peint vivement dans le regard, le visage, en un mot dans toute la physionomie. Enfin la pierre est lancée; l'œil la suit; les différents sentiments de satisfaction, de dépit ou autres se manifestent selon qu'on a ou non atteint le but; enfin le corps revient à l'état de repos. Voilà déjà une foule de mouvements, d'idées, de sentiments dans une seule action; un nombre plus considérable pourrait en être tiré, si l'on poussait plus loin l'analyse.

Quand une action isolée est-elle belle? En réalité, elle contient en elle-même l'unité et la multiplicité; en outre elle suppose toujours une manifestation active de la vie. La beauté doit donc y naître dès que, dans la multiplicité des faits particuliers, s'introduit l'ordre ou

la subordination des moyens à la fin. Toutes les actions particulières se ramènent-elles au but d'une façon logique et naturelle? la beauté apparaît; s'il y intervient des actions inutiles, contraires au but, une succession illogique, le désordre et la laideur se montrent. L'activité ou la force est-elle trop faible pour le but déterminé? il y a manque de vie, ce qui, l'ordre restant le même, amoindrit la beauté. Est-elle supérieure au but? les efforts inutiles, la force trop grande déployée produisent le même résultat et rendent l'action ridicule.

Mais une action n'est pas toujours une simple activité physique n'ayant qu'un but matériel à atteindre; dans l'homme et les êtres créés par la pensée, elle reçoit encore un but moral. Ainsi elle a une portée plus haute en rapport avec sa fin; ce qui lui permet de revêtir une double beauté et d'être belle, d'une part, comme activité en vue d'un but bon, mauvais ou indifférent; d'autre part, comme action bonne, noble ou héroïque. Tirer son épée, par exemple, est une action qui peut se développer dans l'esprit avec toute la beauté dont elle est susceptible comme idée et comme sentiment. Si l'on y ajoute un but moral, tirer l'épée pour défendre son ennemi, cette action revêt immédiatement une beauté supérieure, parce qu'elle contient et éveille, dans la pensée et le cœur, un second ordre d'idées et de sentiments auquel est subordonné le premier. De cette manière on a une fin plus digne, une variété d'idées et de sentiments plus grande à subordonner à ce but, et la manifestation plus complète de la vie physique, intellectuelle et morale. Cela augmente la somme de beauté dont l'action est suscep-

tible et dont on atteint la plus haute perfection en subordonnant, d'une manière logique, claire et nette, tous les moyens au but moral.

Quand une action est faite par différents individus, la somme d'idées et de sentiments augmente nécessairement. Ou ces divers agents opèrent ensemble dans le même but avec des idées, une énergie et des sentiments différents ; ou bien les uns agissent pour et les autres contre le but avec des idées, une énergie et des sentiments les plus divers. En outre, ces acteurs peuvent avoir des témoins assistant à leur action avec les idées et les sentiments les plus contraires. La multiplicité s'est ici développée à un haut degré et permet la réalisation d'une beauté plus parfaite ; car, l'unité restant la même, la beauté possible s'accroît avec la variété plus grande ramenée par l'ordre à l'unité. Comment la beauté se réalise-t-elle dans ces actions? D'abord l'action isolée de chaque individu peut être belle en elle-même, en réunissant les conditions que nous venons de voir. En outre l'ensemble peut revêtir la beauté en réalisant les mêmes conditions : les différentes actions particulières doivent se ramener à l'unité par l'ordre.

Si tous opèrent collectivement dans le même but, chaque action individuelle doit être subordonnée à ce but et coordonnée ou mise en rapport avec toutes les autres, sinon il y a manque d'unité par l'introduction d'éléments contradictoires au but qu'ils sont destinés à réaliser; ce qui est du désordre. S'il s'agit, par exemple, de renverser un bloc, les deux individus dont l'activité a cet objet pour but, peuvent ou pousser ou tirer tous les deux d'un seul côté, ou le premier pous-

ser d'un côté, tandis que le second tire de l'autre; mais si chacun tire ou pousse de son côté, l'action devient sotte et ridicule. Ce qui se dit de deux individus peut se dire de vingt, de cent; ce qui est vrai pour un bloc à mouvoir, est vrai pour toute autre action. Il est inutile d'ajouter que du moment où le fait a un but moral, sa beauté augmente en conséquence.

Quand les uns, dans leur action pour réaliser leur but, sont empêchés par les autres, qui s'opposent à sa réalisation, il y a lutte et deux actions contraires à ramener par l'ordre à l'unité. S'il n'y a, de part et d'autre, qu'un seul acteur, il ne s'agit que de subordonner ces deux agents, chacun avec son but, au but final à réaliser. Mais s'il y a des deux côtés plusieurs agents, il faut d'abord subordonner tous ces acteurs au but final selon le but particulier qu'on leur attribue, et ensuite coordonner entre eux les individus qui ont le même but. En d'autres mots, on doit ramener la multiplicité des termes ou des individus à des unités collectives plus simples, qu'on subordonne alors au but général de l'œuvre.

Ainsi l'un veut enlever un enfant, l'autre s'y oppose; il y a entre les deux agents, qui ont chacun leur but particulier, une lutte subordonnée au résultat final, qui peut être l'enlèvement ou le non-enlèvement de l'enfant. Mais si la lutte se présente entre plusieurs de chaque côté, il faut qu'il y ait une ordonnance, une disposition, une action telles, que tous les individus, qui ont chacun leur but, leur action, leurs idées et leurs sentiments, se rattachent les uns aux autres, selon leur but commun, pour constituer deux unités plus

simples, correspondant aux deux individus de plus haut, voulant les uns enlever l'enfant et les autres empêcher l'enlèvement; puis on doit subordonner au but général ces deux groupes d'acteurs agissant collectivement. Si l'on y introduit des choses contraires à ce but ou en dehors de l'action générale, il y a réellement un second fait dans le premier, non comme détail de celui-ci, mais étranger à lui, et, par conséquent il y a un manque d'unité, destructif de la beauté de la pensée.

Si l'action a un ou plusieurs témoins, bien que ceux-ci n'y interviennent pas comme acteurs, il faut qu'ils s'y intéressent, sinon ils seraient en dehors de la chose et l'unité ferait défaut. Ces individus doivent donc, de même que les acteurs, se subordonner au but de l'œuvre et concourir à exprimer les pensées et les sentiments qu'inspirent les faits particuliers ou l'action générale. Un témoin totalement désintéressé est un hors-d'œuvre dont la présence ne dit rien, qui ne sert que d'accessoire banal, ou de repoussoir; et qui souvent gêne l'expression réelle de la pensée et contribue à la rendre obscure.

La condition de vitalité, d'énergie, essentielle au beau, reste toujours la même et doit se trouver en rapport avec la nature de l'être que l'on fait agir et du but que l'on veut atteindre; sinon, il y a erreur soit par excès, soit par défaut, ce qui, dans l'un et l'autre cas, est destructif de la beauté.

Une action, quelque simple qu'on la suppose, étant composée d'une infinité d'autres qui la constituent, tous les arts ne sont pas capables d'embrasser une action dans tous les instants de sa durée. Il n'y a que

les arts dont la forme est dans le temps, la poésie, la musique, la mimique, qui puissent la réaliser dans son entier. Les arts du dessin, dont la forme est dans l'espace, doivent pour chaque fait s'en tenir à un instant déterminé et fixé, qui suppose les actions précédentes et les suivantes, mais ne les exprime pas directement ; à moins de faire une série infinie d'œuvres ayant pour but la même action à ses différents moments. Il s'agit donc avant tout, pour ces arts, de choisir l'instant le plus favorable d'après le but qu'on a en vue. Ceci touche à la théorie particulière des différentes branches de l'art, dont nous nous occuperons dans l'Esthétique spéciale.

Le développement de la pensée ne se borne pas toujours à un seul but à atteindre par le concours d'un ou de plusieurs agents, ayant leurs moyens propres. Souvent le but réel est éloigné; il faut plusieurs actions particulières, ayant chacune leur fin, qui doivent se réaliser avant de pouvoir aboutir au résultat voulu. En outre, ces actions peuvent être empêchées par des acteurs qui tendent au but contraire et ont pour fin de faire en sorte que les premiers n'atteignent pas le leur. Ainsi s'établit entre des actions, complètes en elles-mêmes, une variété tout aussi grande que celle que nous avons constaté se trouver en une seule et même action.

Comment cet ensemble réalise-t-il le beau? D'abord chaque action y atteint isolément en se conformant aux règles antérieurement vues, et ainsi il y a déjà une certaine beauté des détails. Mais celle-ci ne suffit pas. Il faut qu'entre ces différentes actions s'établisse un lien supérieur. Tous les buts particuliers doivent

être subordonnés au but général et s'y ramener facilement; sinon il n'y a pas d'ordre, et l'esprit se fatigue à chercher la liaison des idées.

Les actions doivent donc s'enchaîner les unes aux autres d'après leur but particulier de contribuer au but final ou de s'y opposer; se coordonner entre elles de façon qu'il y ait équilibre entre les actions différentes; se rapporter toutes au même but final et se développer d'après leur importance relativement à celui-ci. L'introduction de faits qui ne concourent pas directement à réaliser la fin voulue, à travers les difficultés qui tendent à empêcher cette réalisation; l'intervention de personnages inutiles à l'action générale ou particulière; le développement d'incidents de peu de valeur; la négligence de développements nécessaires; les détails quelconques usurpant une place qui ne leur revient pas; en un mot, tout ce qui est en dehors des faits nécessaires à la réalisation du but ou qui intervient dans l'action générale sans y appartenir directement, est destructif de la beauté de celle-ci, quelle que soit d'ailleurs la beauté propre de ces détails considérés en eux-mêmes.

L'enchaînement facile entre les différentes actions et l'opposition logique de chaque fait au fait contraire produisent une certaine vitalité dans l'action même. Celle-ci, se déroulant devant l'esprit avec clarté et facilité, éveille ainsi en lui une foule d'idées et de sentiments qui le font jouir de la beauté de la pensée développée dans l'action. En outre, cette liaison, selon les relations de concordance et d'opposition, donne à l'ensemble une beauté plus grande par l'équilibre, l'égalité et l'ordre entre les diverses parties du tout.

CHAPITRE IV.

LA BEAUTÉ DU SENTIMENT.

SOMMAIRE : *Le sentiment est un élément de vitalité et d'expression. — Beauté du sentiment considéré en lui-même. — Beauté du sentiment se développant dans une œuvre d'art. — Le sentiment augmente la beauté de la conception et émeut l'âme.*

Jusqu'ici nous n'avons étudié la beauté de la pensée qu'au seul point de vue de la conception de l'intelligence. Mais le sentiment possède aussi sa beauté propre et, comme dans l'art son intervention est absolument nécessaire à la pensée, sa beauté vient rehausser et compléter celle de la conception.

Le sentiment est un élément essentiel de la vitalité; sans lui il peut y avoir de l'ordre, mais peu d'énergie et point d'expression. En effet, il est la faculté intermédiaire entre l'intelligence qui connaît, et la volonté qui commande; s'il nous faisait défaut, l'intelligence aurait beau être éclairée, la volonté serait paresseuse, peu soutenue et peu efficace. C'est en suite de l'attrait ou de la répulsion exercée sur la sensibilité par l'objet connu, que l'âme, vivement attirée ou repoussée, est excitée à vouloir ou à ne pas vouloir celui-ci et à agir avec une énergie proportionnée à sa volonté.

Dans l'ordre rationnel et parfait des choses, l'intel-

ligence connaît, le sentiment jouit ou souffre, la volonté commande l'action. Mais dans la réalité il n'en est pas toujours ainsi : tantôt le sentiment excite à agir contrairement à la raison; tantôt la raison contraint d'agir contrairement au sentiment; il arrive même que deux sentiments se combattent, que la volonté est impuissante à commander au corps ou que celui-ci agit sans que la volonté l'y force. L'activité actuelle est donc plus ou moins facile et épanouie ou contrainte et empêchée par l'absence ou la présence d'une opposition entre les différentes facultés, d'obstacles physiques ou moraux.

Tout sentiment a une infinité de degrés d'intensité depuis le calme ou l'indifférence jusqu'au paroxysme de la passion; il a, en outre, une infinité d'instants dans sa durée. Il réunit donc de sa nature l'unité et la diversité et se trouve être une activité vitale. Pour devenir beau il ne lui manque que l'ordre. Or, le sentiment dépend de l'intelligence; celle-ci conçoit le vrai qui, en tant qu'il se rapporte à notre but ou à l'objet de la volonté que le sentiment doit exciter, constitue le bien. Tout sentiment qui a pour objet le bien, est donc beau par lui-même, parce que dans ses tendances il réalise l'ordre. Un sentiment qui n'a pas le bien pour objet peut aussi réaliser l'ordre en se rapportant à son but comme si celui-ci était bon; il revêt ainsi la beauté intelligible, mais sa beauté réelle est factice, fausse et corruptrice.

Le sentiment, quel que soit son objet, peut donc réaliser la beauté, si, dans l'infinité des instants et la variété des émotions qui le composent, il y a subordination au sentiment général se portant sur son objet,

si les différents sentiments particuliers, avec les modifications qu'ils introduisent dans le sentiment général, se lient entre eux par développement ou par contraste naturel et constituent ainsi une véritable unité. Tout ce qui vient détruire l'unité et, par suite, l'ordre, est contraire à la beauté du sentiment qui, de cette manière, devient plutôt une succession de lubies que le développement réel d'une affection quelconque.

Ce qui constitue la beauté du sentiment considéré en lui-même fait également la beauté d'un sentiment développé d'une façon artistique, ou plutôt dans une œuvre d'art. C'est donc une erreur de croire qu'une suite ou une juxtaposition de sentiments quelconques introduisant la variété, l'opposition, le contraste, constitue une beauté. Il faut un sentiment général qui se développe constamment à travers l'infinité des nuances d'un même sentiments ou de sentiment divers lesquels doivent naître du premier par l'introduction d'idées ou de choses de nature à le modifier.

Ainsi dans la musique, qui est par excellence l'art du sentiment, si l'on veut exprimer la joie, l'amour ou n'importe quelle affection, celle-ci doit dominer tout le morceau, de quelque étendue qu'il soit. Si la douleur, par exemple, domine, il peut y intervenir des sentiments moins tristes d'espérance, d'amour, de résignation, ou des emportements fougueux de désespoir, de colère concentrée; mais ce serait, pour prendre les deux extrêmes, une folie de mêler la joie la plus éclatante et la tristesse la plus profonde, ou d'introduire des sentiments contraires amenés à la file et sans raison.

On peut certes traiter à la fois deux sentiments

opposés ; mais alors il faut qu'ils soient justifiés tous deux et qu'ils forment, dans leur contraste, un harmonieux ensemble. Ainsi il est possible de développer en musique un sujet comportant à la fois les sentiments de joie et de tristesse, d'opposer, par exemple, le mouvement vif et joyeux de la valse à une tristesse profonde; mais ces deux objets doivent se résoudre dans le sentiment dominant, soit la tristesse, auquel est subordonnée, comme contraste ou idée secondaire, la joie ou la danse allègre. Si les deux sentiments, fussent-ils développés chacun avec la plus grande perfection, avaient dans l'œuvre une valeur égale, s'ils n'étaient que superposés au lieu d'être harmonieusement subordonnés l'un à l'autre, la beauté en disparaîtrait : il y aurait deux objets divers accolés sans unité, ni ordre, donc sans beauté réelle.

L'ordre réalisant l'unité dans les modifications diverses du sentiment, cet élément vital, si actif, augmente grandement la beauté de la pensée.

En effet, si nous le considérons objectivement, ou dans le fait à traiter, le sentiment imprime une grande et énergique vitalité aux éléments divers dont se compose la conception : il anime chaque acteur de son sentiment propre relativement à son action individuelle et, de même que l'ensemble des êtres et des actions constitue une unité par leur subordination à l'idée dominante, de même l'ensemble des sentiments subordonnés au sentiment dominant constitue une autre unité. Si ces deux unités se pénètrent mutuellement de manière que le sentiment ressorte de l'idée et la complète par l'activité du principe spirituel et l'énergie de l'action corporelle qui en résulte, la pen-

sée réalise une beauté supérieure, à la fois intellectuelle et morale.

Si nous le considérons subjectivement ou dans l'âme qui conçoit, le sentiment contribue aussi grandement à augmenter la beauté de la conception. Car, se portant vivement sur son objet, il en détermine, comme nous l'avons déjà vu, le caractère propre. Il réalise ainsi dans la pensée une unité générale résultant de la manière dont l'âme apprécie cet objet, en suite de l'impression qu'il a produite sur la sensibilité. Cette manière de sentir son sujet se reflète dans tous les éléments de la conception artistique et imprime à l'ensemble et aux détails un caractère déterminé et original qui montre, dans l'unité de la pensée, l'unité du principe pensant, s'épanouissant dans la création de son génie.

Nous pouvons encore ajouter cette observation : comme l'âme tend à se mettre d'accord avec son objet, si la beauté du sentiment se réalise ou se manifeste à l'extérieur par une action réelle ou une œuvre artistique, le spectateur ou le témoin éprouve une profonde émotion; le sentiment du beau s'éveille et avec lui le sentiment du bien. La beauté purement intelligible peut nous laisser froids; mais dès qu'il y a beauté dans le sentiment, quoique celui-ci ne soit pas la source de la beauté, l'âme est émue et jouit de sa contemplation.

CHAPITRE V.

LA BEAUTÉ DE LA FORME EXTÉRIEURE.

SOMMAIRE : *La forme dans ses rapports avec les éléments essentiels du beau.*

La forme peut être belle en soi; mais toute forme n'est pas belle et l'une a plus de beauté que l'autre. Pour constater quelles formes sont douées de cette perfection ou en sont privées, on doit voir jusqu'à quel point chacune d'elles répond aux conditions essentielles de la beauté : l'unité, la variété, l'ordre et la vie.

La forme n'est pas une unité métaphysique, indivisible, car elle ne peut exister que dans l'espace et dans le temps indéfiniment divisibles; c'est une unité physique, une juxtaposition, un développement ou une génération continue, dans l'espace ou dans le temps, d'une infinité d'unités similaires insaisissables pour les organes. Cependant on peut considérer comme une unité une forme déterminée, constamment identique dans tout son développement : la ligne droite ou courbe; la couleur plate; un son donné, par exemple.

La variété c'est le nombre, la multiplicité, la diversité qui produisent la différence, l'opposition, le contraste dans les formes particulières. L'ordre c'est la

coordination et la subordination qui y font naître la régularité, la proportion, la symétrie, l'harmonie. La vie n'y est pas une substantialité réelle, une activité physique, morale ou intellectuelle, car les êtres de la nature ou de la pensée seuls en sont susceptibles; mais c'est le mouvement, la grâce, l'expression, l'éclat, la transparence et tout ce qui, sans être la vie, en est l'image dans les objets qui en sont dépourvus.

§ 1er.

La beauté des lignes et des surfaces.

SOMMAIRE : *Ligne droite, lignes brisées et leurs combinaisons. — Figures rectilignes et leurs combinaisons. — Ligne circulaire et ses combinaisons. — Lignes courbes et leurs combinaisons. — Figures curvilignes et leurs combinaisons. — Combinaisons de la droite avec les courbes dans les lignes et les figures. — Surfaces planes et leurs combinaisons. — Surfaces courbes et leurs combinaisons. — Combinaison des surfaces planes avec les surfaces courbes. — Combinaisons de toutes ces formes entre elles.*

Les différentes sortes de lignes peuvent se ramener à deux catégories : la ligne droite engendrant la ligne brisée et toutes les figures rectilignes possibles; la ligne circulaire engendrant l'ellipse, la ligne ondulatoire, la ligne serpentine et toutes les figures curvilignes possibles.

La ligne droite est une, mais n'a ni variété, ni mouvement, ni vie. De sa nature elle est donc indifférente au beau; mais par son unité elle réalise un des éléments de la beauté de la ligne et c'est à elle que les

autres doivent se ramener. Un ensemble de droites parallèles, de différentes grandeurs, dans un ordre gradué et symétrique, peut offrir un certain agrément, mais il est presque aussi indifférent au beau qu'un ensemble de lignes droites parallèles et égales, parce que la variété est minime et qu'il n'y a pas de mouvement bien sensible dans l'inégalité et la disposition de ces lignes ; à moins que leurs extrémités ne produisent certains contours gracieux qui remplacent le trait.

Des lignes droites qui se coupent engendrent la ligne brisée. Celle-ci de sa nature est susceptible d'offrir, selon sa construction, certains éléments d'unité, de variété, d'ordre et de mouvement. Si elle est brisée en différentes parties inégales, elle manque d'unité et d'ordre, et ne peut atteindre au beau dans le moindre degré. Si elle est brisée en des parties égales, elle n'a pas de variété, remplace l'ordre par une succession monotone et aboutit au même résultat. Pour qu'elle réalise, en une certaine mesure, le beau, il faut qu'elle se ramène naturellement, par des dispositions parallèles et concourantes, à la droite qui lui sert de fondamentale; qu'il y ait, entre ses différentes parties, un rapport de symétrie et, entre les divers groupes de brisures symétriques, une certaine différence proportionnée de disposition; ainsi elle atteint jusqu'à un certain point l'unité et l'ordre dans la variété. Cependant, comme son mouvement se fait à angles plus ou moins aigus, il semble à tout instant arrêté, languissant, pénible, et fatigue l'œil; plus les angles sont aigus, le retour à la droite fondamentale brusque, moins la ligne éveille l'idée du beau.

Un ensemble de lignes brisées, symétriquement disposées et répétées de façon à former une figure régulière ayant pour fondamentale le carré, le parallélogramme, le losange, l'hexagone, par exemple, peut réaliser jusqu'à un certain point le beau, parce que la symétrie et l'ordre entre les diverses unités ramène à une unité d'ensemble et que le mouvement général vient en partie détruire ce que les mouvements particuliers peuvent avoir de trop brusque ou de trop heurté.

Une ligne brisée dont les deux bouts se touchent forme un polygone régulier ou irrégulier, convexe ou concave-convexe. Les figures totalement irrégulières ne réalisent en aucune façon le beau, parce qu'elles n'ont que la variété, sans ordre ni symétrie. Les figures semi-régulières sont d'autant plus belles qu'elles se rapprochent des figures régulières, et celles-ci augmentent en beauté à mesure qu'elles acquièrent une unité plus grande dans la variété de leurs éléments. Ainsi le triangle équilatéral est plus beau que le triangle scalène, parce que dans celui-ci il n'y a pas de régularité; le trapèze est moins beau que le parallélogramme, parce que le parallélisme et l'unité y font défaut : le carré est moins beau que le losange, parce qu'il n'offre pas autant de diversité. L'hexagone régulier est la figure la plus belle, parce qu'il constitue un tout d'une unité complète, résultant de l'ordre dans une grande diversité; en effet, il est composé de six triangles équilatéraux; ses côtés sont parallèles deux à deux; la mesure de ses angles est telle, que le mouvement de la ligne, qui forme ses côtés, n'est pas coupé et n'arrête pas le regard.

Les polygones concaves-convexes n'ont aucune beauté, s'ils ne sont totalement réguliers, telles les étoiles. A moins de six côtés, celles-ci ne sont pas possibles. La plus belle, par son unité, sa variété et l'harmonie de sa disposition, est l'étoile à six pointes, ou le dodécagone concave-convexe régulier, dont les points de jonction des lignes rentrantes se trouve sur le milieu du rayon du cercle circonscrit, et qui se compose ainsi de six losanges égaux.

Un ensemble de figures rectilignes symétriquement disposées, ou une continuité de ces mêmes figures, comme dans un parquet, un grillage, par exemple, peut réunir, à un certain degré, tous les éléments du beau : l'unité par l'identité des figures ; la variété par leurs dispositions diverses ; l'ordre par leur rapport de symétrie et leur arrangement d'après des lignes fondamentales, concourantes et parallèles ; le mouvement par la continuité et l'enchaînement facile et gracieux des grandes lignes résultant de la combinaison des figures. Plus ces ensembles réunissent la beauté de la ligne et de la figure, plus ils sont beaux. Ainsi une combinaison de losanges ou d'hexagones est plus belle qu'une combinaison de carrés, de rectangles ou de parallélogrammes, parce que les figures sont plus belles en elles-mêmes et qu'elles engendrent des lignes moins raides et plus gracieuses.

La ligne circulaire est une et possède un certain mouvement qui force l'œil à la suivre ; mais, par suite de son uniformité absolue, elle n'offre aucune variété. De sa nature donc, sans être belle, elle contient deux éléments essentiels au beau. Un ensemble de lignes circulaires se jouant les unes dans les autres est sus-

ceptible de réaliser les différents éléments du beau par les courbes et les figures qu'engendrent leurs sections mutuelles.

La ligne courbe peut offrir, selon sa construction, toutes les conditions de la beauté. Si elle est totalement irrégulière, elle manque d'unité et d'ordre et, malgré son mouvement, elle ne peut par elle-même atteindre au beau. Si elle est totalement régulière, elle est d'autant plus belle que son mouvement est plus facile. Ainsi une ligne formée par des demi-circonférences continues, dont le centre est sur une même droite au-dessus et au-dessous de laquelle elles se placent, a un mouvement lourd dans son retour à cette droite fondamentale ; la ligne serpentine conserve une certaine raideur qui la rapproche de cette droite; la ligne ondulatoire, dont les ondes égales ont, au-dessus et au-dessous de la droite fondamentale, une élévation équivalant à la moitié du rayon du cercle de même diamètre est la plus belle, parce qu'elle a le mouvement facile et évite de se rapprocher de la raideur de la droite autant que de la lourdeur des demi-circonférences. La courbe formée d'ondes tangentes doit répondre aux mêmes exigences ; mais son mouvement est plus ou moins brisé, raide ou gracieux, d'après le plus ou moins d'acuité de ses pointes, de surhaussement, de surbaissement ou de juste proportion de ses arcs fondamentaux.

Pour que la ligne courbe ou ondulatoire développée réalise complètement le beau, il faut que, tout en se ramenant à une unité fondamentale, soit ligne droite, brisée ou courbe, et en conservant entre ses diverses parties un rapport de symétrie, elle établisse entre les

divers groupes d'ondes symétriques une certaine différence de grandeur proportionnée ou de disposition, qui apporte dans l'unité l'élément nécessaire de la variété.

Un ensemble de lignes courbes, symétriquement disposées et répétées dans des figures fondamentales symétriques, rectilignes ou curvilignes, peut atteindre à un haut degré au beau par leur unité individuelle, leur unité générale, l'ordre dans la disposition et la combinaison de leurs mouvements ondulatoires.

Une ligne courbe dont les deux bouts se touchent forme une figure curviligne qui peut être régulière, irrégulière, concave, convexe ou concave-convexe. Une figure totalement irrégulière n'a ni unité, ni ordre, et par conséquent n'est pas belle. Une figure totalement régulière, la circonférence, comme nous l'avons déjà vu, manque de variété et ne peut réaliser le beau que fort imparfaitement. Plus les figures sont régulières, concilient l'unité avec la variété par un ordre rationnel, et conservent un mouvement facile, plus elles sont belles. Ainsi l'ellipse est plus belle que la circonférence parce qu'elle réunit la variété et l'unité ; les figures formées par des ondes égales continues sont plus belles que celles constituées par des ondes égales tangentes parce que leur mouvement est moins rompu. Une des plus belles figures curvilignes est la rosace à six feuilles formée par douze arcs égaux continus, qui forment une ligne ondulatoire autour d'un dodécagone régulier.

Un ensemble de figures curvilignes, symétriquement disposées, et une continuité de ces mêmes figures peuvent réunir à un haut degré tous les élé-

ments du beau, si, au milieu de l'infinité des dispositions possibles, ils conservent l'unité et l'ordre dans les figures fondamentales et les lignes que celles-ci engendrent par leurs combinaisons, et s'ils produisent des lignes ondulatoires gracieuses et d'un mouvement facile.

La combinaison la plus variée est celle de la droite avec la courbe, soit dans les lignes, soit dans les figures. Mais, comme les lignes droites ou brisées et les figures rectilignes n'ont en soi que peu de beauté, elles ne peuvent guère servir que de fondement, de point d'appui ; hormis quand il faut absolument en faire usage pour la solidité, l'encadrement, la facilité, etc.

Les surfaces, de même que les lignes et les figures, se ramènent à deux catégories : le plan et la courbe. Comme toute surface plane constitue une figure rectiligne, curviligne ou mixte, on peut en dire tout ce que nous avons dit de ces figures. Une combinaison de surfaces planes rectilignes participe à toute la raideur de la droite ; cependant, d'après leur disposition harmonique sur une base telle que les angles soient assez ouverts pour ne pas rompre le mouvement, elle peut avoir une certaine beauté équivalant à celle de la ligne brisée. Les surfaces courbes sont à comparer aux lignes et aux figures courbes. Dans les surfaces tout à fait régulières, comme dans les corps de révolution, plus il y a d'unité, de variété et d'ordre, plus il y a de beauté ; ainsi l'ellipsoïde est plus beau que la sphère.

Les combinaisons des surfaces courbes sont susceptibles de réaliser tous les éléments du beau. Un

ensemble de pareilles surfaces atteint son maximum de beauté, lorsque leur disposition est combinée de manière que leurs limites constituent des lignes ondulatoires, harmoniquement symétriques et réunissant les conditions de beauté que nous avons vues à la ligne ondulatoire. Les combinaisons de surfaces planes et courbes sont les plus variées; mais, pour les surfaces comme pour les lignes, les droites apportent le moins de beauté et constituent plutôt les fondamentales auxquelles se ramènent les autres formes dont elles sont, pour ainsi dire, le squelette.

L'ensemble le plus complet, le plus varié et le plus riche est la combinaison des lignes, des figures et des surfaces. En réalisant le beau dans chacun de ces éléments et en subordonnant ceux-ci à la beauté de l'ensemble par l'unité, résultant de l'ordre dans l'infinie variété des détails, on atteint au maximum de la beauté dont est susceptible la forme purement géométrique.

---

§ 2.

La beauté de la lumière et des couleurs.

SOMMAIRE : *La lumière. — Origine des couleurs. — Le clair, l'obscur et le clair-obscur. — La lumière blanche et les lumières colorées. — Les foyers secondaires de lumière. — Les lumières belles. — Théorie de la couleur : les couleurs et leurs complémentaires; composition des couleurs; phénomènes que produit leur rapprochement; les couleurs rabattues, etc.; vibration des teintes.— Beauté de la couleur. — Combinaisons de la couleur plate avec les lignes et les figures. — Les teintes ou nuances et leur beauté. — Combinaisons de la couleur et des teintes avec les lignes et les figures. — Le coloris et sa beauté. — Combinaisons du coloris avec les lignes et les figures. — Combinaisons du coloris avec les lignes, les figures et les surfaces.*

La lumière est belle en elle-même; en outre, elle est une condition essentielle pour la perception de la beauté des lignes et des surfaces, et surtout des couleurs et des teintes.

La lumière blanche qui nous arrive du soleil est composée d'une infinité de lumières ou de rayons de teintes différentes dont on distingue six principales : le violet (l'indigo est une nuance intermédiaire du bleu), le bleu, le vert, le jaune, l'orangé et le rouge. Ces teintes sont combinées et ordonnées entre elles de manière à se réduire à une lumière une, d'une pureté absolue, qui jette ses rayons dans l'infini de l'espace, anime et embellit tout de sa magique puissance.

En outre, suivant les climats, les saisons, les heures du jour, elle varie, est tantôt froide et bleue, tantôt chaude et orangée, forte ou adoucie. La lumière est donc belle par elle-même ; mais sa beauté existe plutôt pour l'esprit de celui qui l'analyse, que pour les yeux de ceux qui la voient simplement.

En éclairant des surfaces, certains de ses rayons sont absorbés, d'autres réfléchis, et l'objet prend la couleur de ces derniers : ainsi un mur paraît rouge, quand il réfléchit les rayons rouges et absorbe les autres ; un objet qui renvoie tous les rayons est blanc ; celui qui les éteint tous est noir. D'où il suit que la couleur des corps est leur propriété de réfléchir certains rayons de la lumière en éteignant tous les autres.

Quand la lumière projette ses rayons sur des objets qui ont du relief, elle produit, en se jouant parmi les diverses surfaces ou saillies et en se réfléchissant d'une surface sur l'autre, des effets d'ombres et de clairs qui dessinent la forme, la font valoir, l'animent et donnent aux objets d'une couleur uniforme une infinité de teintes diverses qui peuvent remplacer le plus brillant coloris. Si elle éclaire un objet beau en lui-même, une statue de marbre, par exemple, elle en fait vivement ressortir les beautés, accuse les lignes, creuse les plis, indique les mouvements les plus insensibles des surfaces, produit des effets de clair-obscur, qui répandent l'animation et la vie. Si cet objet est naturellement ou artificiellement coloré, le corps humain, par exemple, ou une chose polychromée, elle fait, en outre, valoir ces couleurs ; elle leur imprime une infinité de nuances, selon leur situation relative-

ment au foyer lumineux et les fait opérer les unes sur les autres pour produire les effets les plus riches, les plus compliqués et les plus beaux.

Toute lumière blanche laisse aux différentes couleurs et aux teintes leur force naturelle et leur valeur respective. Toute lumière naturellement ou artificiellement colorée les modifie, les altère de mille manières diverses suivant la nature particulière du foyer lumineux et des couleurs avec lesquelles, en les éclairant, elle combine ses rayons. Quelle que soit la lumière, blanche, rouge, verte ou autre, elle contient en elle et produit sur les objets une unité de coloris dans l'infinité des teintes qui sont en ces choses et qu'elle-même produit par son jeu et par sa combinaison avec ces couleurs.

Les objets à teintes claires n'absorbent pas autant de rayons lumineux que ceux à teintes foncées. Réfléchissant les rayons de lumière dont ils reçoivent leurs couleurs, ils deviennent des foyers lumineux secondaires, d'autant plus intenses que la lumière principale est plus vive et leur propre teinte plus claire ; et ils rayonnent sur les objets environnants qui, à leur tour, éteignent ou rejettent leurs rayons colorés. Ce jeu de lumières et de couleurs est infiniment compliqué.

Selon la nature du foyer principal, toutes ces teintes, résultant de son influence directe ou indirecte, se fondent en un ton général auquel concourent, comme subordonnées, les couleurs naturelles des objets éclairés par la lumière principale et les effets de clair-obscur produits par leurs réflexions. Cette influence des différentes teintes éclairées par une même lumière

est plus ou moins sensible selon la force du foyer principal ; mais elle existe toujours à quelque degré ; elle fait naître, au milieu de la variété infinie des couleurs avec leurs propres teintes, une unité, heureusement comparée à une gamme musicale, et constitue un effet d'une grande beauté par l'ordre qu'elle établit dans les éléments les plus divers et l'animation ou la vie qu'elle répand sur les objets.

La lumière en elle-même est brillante ; elle donne de l'éclat, de la transparence, aux objets qu'elle éclaire de ses rayons. C'est surtout par sa vitalité propre et celle qu'elle imprime, qu'elle atteint au beau. Il en résulte que les lumières qui manifestent le mieux la vie sont aussi les plus belles. Or, comme les plus claires seules produisent cet effet, par leur influence directe et les réflexions qu'elles provoquent, elles réalisent le plus de beauté et en elles-mêmes et dans leurs effets multiples ; parmi elles, surtout la lumière blanche qui, d'un côté, laisse à chaque couleur sa teinte propre avec sa valeur relative et conserve toute la variété du coloris jusque dans les moindres nuances, et, de l'autre côté, produit la plus grande variété d'effets avec l'éclat le plus brillant. Les lumières blafardes, pâles, livides, foncées sont d'autant moins belles qu'elles s'éloignent plus des tons clairs, altèrent les couleurs et fusionnent les teintes.

La couleur peut se comparer à la ligne et à la lumière. Une couleur plate et uniforme est en elle-même assez indifférente au beau, parce que pour les sens elle manque de variété ; mais elle manifeste l'unité. Elle remplit donc le rôle de la ligne droite et de la ligne circulaire servant de fondamentales aux

autres formes. Cependant elle peut réaliser une certaine beauté en produisant une certaine vitalité. Or, pour la couleur, de même que pour la lumière, cette manifestation de la vie réside surtout dans le ton clair, le brillant, le poli, la transparence et autres qualités de ce genre; une couleur mate, sombre, sale, n'est pas belle.

Quelle qu'elle soit, une couleur peut devenir un élément de beauté par ses affinités et ses contrastes, c'est-à-dire, par sa disposition dans un ensemble de couleurs.

C'est un principe d'optique que l'œil, quand il est simultanément impressionné par deux couleurs différentes juxtaposées, les voit dans leur plus grande dissemblance possible. Il en résulte que, si l'on juxtapose, par teintes plates, une couleur claire à une couleur foncée, du côté où elles se touchent, celle-ci paraît plus foncée et celle-là plus claire qu'elles ne le sont; tandis que, sur les côtés opposés, elles ont leur force réelle. Il s'établit donc, entre ces deux couleurs uniformes, un jeu de nuances et un certain mouvement par leur simple juxtaposition. Ainsi, si l'on oppose un jaune très clair à un violet très foncé, le premier paraît presque blanc et le second presque noir.

Le blanc et le noir qui ne sont, à proprement parler, pas des couleurs, vu que le blanc est la réflexion totale de la lumière et le noir son absorption complète, s'ils sont appliqués contre une autre couleur, la modifient : le blanc la fait paraître plus foncée, le noir plus claire. Ainsi, en plaçant le bleu à côté du blanc plus ou moins clair, le bleu paraît d'autant plus foncé ou plus bleu que le blanc est plus lumineux; et, en le

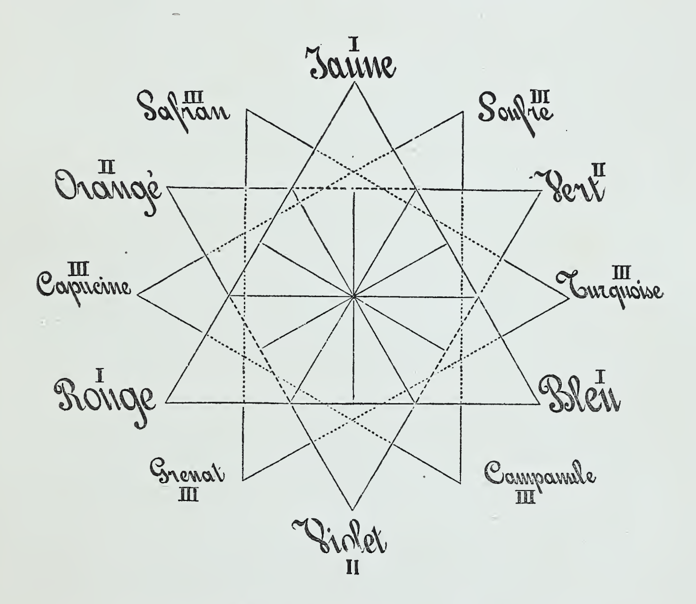
mettant à côté du noir plus ou moins foncé, il paraît d'autant plus clair ou plus lumineux que le noir l'est moins.

Comme nous l'avons vu plus haut, lorsque la lumière blanche, composée d'une infinité de lumières différentes, éclaire un corps, certains de ses rayons sont absorbés, d'autres réfléchis, et le corps paraît coloré par ces derniers. Quand on regarde quelque temps une couleur donnée, elle se borde peu à peu d'une autre, qu'on appelle sa complémentaire ou l'ensemble des rayons lumineux absorbés qui, s'ils étaient réunis aux rayons réfléchis, recomposeraient la lumière blanche. Toutes les couleurs ont ainsi leur couleur complémentaire.

Voici comment s'explique ce phénomène. La lumière blanche contient trois couleurs simples ou élémentaires, génératrices de toutes les autres, à savoir : le jaune, le bleu et le rouge. Toutes les autres couleurs perceptibles dans le spectre sont formées de leur combinaison : ainsi le violet est la résultante du bleu et du rouge; l'orangé du rouge et du jaune, le vert du jaune et du bleu. L'infinité des autres couleurs possibles est de même le résultat de la combinaison, deux à deux, de ces couleurs simples avec prédominance plus ou moins grande de l'une de celles-ci. Les trois couleurs simples réunies donnent la lumière blanche; chacune d'elles est le complément ou la couleur complémentaire nécessaire aux deux autres pour reformer cette lumière, ou, en d'autres termes, chacune d'elles a pour couleur complémentaire la résultante de la combinaison des deux autres. Or, comme notre vue est faite pour la lumière blanche, quand un corps

réfléchit les rayons jaunes, bleus, rouges ou autres, notre œil ou bien supplée les rayons absorbés pour reformer cette lumière, ou bien, par suite de la vivacité de celle-ci, il saisit encore un vague reflet de ces rayons qui se répandent dans l'espace environnant.

Il en est à peu près de même des couleurs. Pour en rendre la théorie plus sensible, figurons une rose chromatique au moyen de triangles équilatéraux inscrits dont chaque sommet équivaut à une couleur déterminée comme suit :



Le triangle debout donne les trois couleurs primaires : le Jaune, le Rouge et le Bleu ; le triangle renversé les couleurs binaires composées du mélange à quantités égales de deux couleurs d'égale intensité : le Violet $= \frac{1}{2}$ rouge $+ \frac{1}{2}$ bleu ; le Vert

$=\frac{1}{2}$ bleu $+\frac{1}{2}$ jaune; l'Orangé $=\frac{1}{2}$ jaune $+\frac{1}{2}$ rouge; les triangles inclinés à droite et à gauche les couleurs composées du mélange de deux couleurs d'intensité égale à quantités comme 3 est à 1 :

Le premier :

La Capucine $=\frac{3}{4}$ rouge $+\frac{1}{4}$ jaune, ou $=\frac{1}{2}$ rouge $+\frac{1}{2}$ orangé;
Le Soufre $=\frac{3}{4}$ jaune $+\frac{1}{4}$ bleu, ou $=\frac{1}{2}$ jaune $+\frac{1}{2}$ vert;
La Campanule $=\frac{3}{4}$ bleu $+\frac{1}{4}$ rouge, ou $=\frac{1}{2}$ bleu $+\frac{1}{2}$ violet;

Le second :

Le Safran $=\frac{3}{4}$ jaune $+\frac{1}{4}$ rouge, ou $=\frac{1}{2}$ orangé $+\frac{1}{2}$ jaune;
La Turquoise $=\frac{3}{4}$ bleu $+\frac{1}{4}$ jaune, ou $=\frac{1}{2}$ vert $+\frac{1}{2}$ bleu;
Le Grenat $=\frac{3}{4}$ rouge $+\frac{1}{4}$ bleu, ou $=\frac{1}{2}$ rouge $+\frac{1}{2}$ violet;

L'ensemble des couleurs aux trois sommets d'un même triangle contient les trois couleurs primitives à quantités égales, par exemple :

Le Safran $=\frac{3}{4}$ de jaune $+\frac{1}{4}$ de rouge;
Le Grenat $=$ . . . . $\frac{3}{4}$ de rouge $+\frac{1}{4}$ de bleu;
La Turquoise $=\frac{1}{4}$ de jaune $+$ . . . . . $\frac{3}{4}$ de bleu.

Les couleurs de chaque triangle sont toutes complémentaires, chacune relativement aux deux autres; ainsi :

Le Jaune est complémentaire du rouge $+$ du bleu $=$ du Violet;
Le Rouge » du jaune $+$ du bleu $=$ du Vert;
Le Bleu » du jaune $+$ du rouge $=$ de l'Orangé.

De même :

Le Soufre est complémentaire de la capucine $+$ la campanule $=$ du Grenat;
La Capucine est complémentaire du soufre $+$ la campanule $=$ de la Turquoise;
La Campanule est complémentaire de la capucine $+$ le soufre $=$ du Safran.

Pour faciliter l'étude des couleurs et le calcul de

leurs complémentaires (*), reprenons les trois couleurs simples : le Jaune, le Rouge et le Bleu. Entre ces couleurs prises deux à deux, formons douze nuances ; nous obtenons ainsi les compositions suivantes :

Jaune.	11 J	10 J	9 J	8 J	7 J	6 J	5 J	4 J	3 J	2 J	1 J	Rouge.
	1 R	2 R	3 R	4 R	5 R	6 R	7 R	8 R	9 R	10 R	11 R	

Rouge.	11 R	10 R	9 R	8 R	7 R	6 R	5 R	4 R	3 R	2 R	1 R	Bleu.
	1 B	2 B	3 B	4 B	5 B	6 B	7 B	8 B	9 B	10 B	11 B	

Bleu.	11 B	10 B	9 B	8 B	7 B	6 B	5 B	4 B	3 B	2 B	1 B	Jaune.
	1 J	2 J	3 J	4 J	5 J	6 J	7 J	8 J	9 J	10 J	11 J	

Au moyen de ces 36 nuances différentes, formons une rose chromatique constituée de douze triangles. (Voir fig. 2.)

L'ensemble des couleurs aux trois sommets d'un même triangle contient les trois couleurs primitives à quantités égales ; chacune d'elles est donc la complémentaire des deux autres. Ainsi, par exemple, le triangle 3 comprend :

10 parties de Jaune + 2 parties de Bleu ;
10 parties de Bleu + 2 parties de Rouge ;
2 parties de Jaune + ... 10 parties de Rouge.

La simple inspection de la rose montre qu'il en est de même pour tous les autres triangles.

Recherchons la complémentaire de chacune de ces

(*) Nous nous sommes étendu sur la théorie des couleurs plus que ne le comporte peut-être la nature de cet ouvrage, parce que cette question est généralement ignorée bien qu'elle soit de la plus grande importance, non seulement pour les arts, mais aussi pour ses applications à l'industrie et surtout pour la peinture décorative.

couleurs, en nous appuyant sur leur composition indiquée ci-dessus au moyen des trois couleurs primitives.

Mélanges = 1 : 1.

1er *triangle : le Jaune, le Rouge et le Bleu.*

Le Jaune a pour complémentaire le Rouge + le Bleu = le Violet, situé au sommet opposé du triangle 7.

De même le Rouge a pour complémentaire le Jaune + le Bleu = le Vert, et le Bleu a le Jaune + le Rouge = l'Orangé, situés aux sommets respectivement opposés du triangle 7.

Mélanges = 6 : 6 = 2 : 2.

7e *triangle : l'Orangé* $\frac{6\,J}{6\,R}$, *le Vert* $\frac{6\,B}{6\,J}$ *et le Violet* $\frac{6\,R}{6\,B}$.

L'Orangé a pour complémentaire 6 B + 6 J + 6 R + 6 B. Comme 6 B, 6 J et 6 R se neutralisent, il reste le Bleu, situé au sommet opposé du triangle 1.

On n'a qu'à faire le même raisonnement pour trouver que le Vert a pour complémentaire le Rouge, et le Violet, le Jaune, situés aux sommets respectivement opposés du triangle 1.

Mélanges = 9 : 3 = 3 : 1.

4e *triangle : la Capucine* $\frac{3\,J}{9\,R}$, *la Campanule* $\frac{3\,R}{9\,B}$ *et le Soufre* $\frac{3\,B}{9\,J}$.

La Capucine a pour complémentaire 3 R + 9 B + 3 B + 9 J. Comme 3 R, 3 B et 3 J se neutralisent, il reste 9 B + 6 J. Or 6 B + 6 J donnent le Vert; si l'on y ajoute les 3 B restant on obtient la Turquoise, située au sommet opposé du triangle 10.

On n'a qu'à faire le même calcul pour trouver que la Campanule a pour complémentaire le Safran, et le Soufre, le Grenat, situés aux sommets respectivement opposés du triangle 10.

10e *triangle : le Safran* $\frac{3\,R}{9\,J}$, *la Turquoise* $\frac{3\,J}{9\,B}$ *et le Grenat* $\frac{3\,B}{9\,R}$.

Comme les rapports de ces couleurs entre elles sont identiques à ceux du 4e triangle, on n'a qu'à faire des raisonnements analogues pour trouver que le Safran a pour complémentaire la Campanule; la Turquoise, la Capucine, et le Grenat, le Soufre, situés aux sommets respectivement opposés du triangle 4.

MÉLANGES $= 8 : 4 = 2 : 1$.

9e *triangle: couleurs composées de* $\frac{4\,J}{8\,B}$, *de* $\frac{4\,B}{8\,R}$ *et de* $\frac{4\,R}{8\,J}$ (*).

La couleur composée de $\frac{4\,J}{8\,B}$ a pour complémentaire $4\,B + 8\,R + 4\,R + 8\,J$. Comme 4 B, 4 R et 4 J se neutralisent, il reste $8\,R + 4\,J$. Or $4\,R + 4\,J$ donnent l'Orangé; si l'on y ajoute les 4 R restant, on obtient la couleur située au sommet opposé du triangle 3 et composée de $\frac{2\,J}{10\,R}$.

Un raisonnement analogue fait trouver que la couleur composée de $\frac{4\,B}{8\,R}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{2\,B}{10\,J}$, et la couleur composée de $\frac{4\,R}{8\,J}$, celle composée de $\frac{2\,R}{10\,B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 3.

(*) Comme ces couleurs, ainsi que les suivantes, n'ont pas encore reçu une dénomination bien déterminée, nous préférons les indiquer simplement par les éléments de leur composition, plutôt que de tomber dans des termes vagues et de faire naître la confusion.

5e *triangle : couleurs composées de* $\frac{4B}{8J}$, *de* $\frac{4R}{8B}$ *et de* $\frac{4J}{8R}$.

Comme les rapports de ces couleurs entre elles sont identiques à ceux du 9e triangle, on n'a qu'à faire des raisonnements analogues pour trouver que la couleur composée de $\frac{4B}{8J}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{2B}{10R}$, la couleur composée de $\frac{4R}{8B}$, celle composée de $\frac{2R}{10J}$, et la couleur composée de $\frac{4J}{8R}$, celle composée de $\frac{2J}{10B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 11.

Mélanges = 10 : 2 = 5 : 1.

3e *triangle : couleurs composées de* $\frac{2B}{10J}$, *de* $\frac{2R}{10B}$ *et de* $\frac{2J}{10R}$.

La couleur composée de $\frac{2B}{10J}$ a pour complémentaire 2 R + 10 B + 2 J + 10 R. Comme 2 R, 2 B et 2 J se neutralisent, il reste 8 B + 10 R. Or 8 B + 8 R donnent le violet; si l'on y ajoute les 2 R restant, on obtient la couleur située au sommet opposé du triangle 9 et composée de $\frac{4B}{8R}$.

En faisant le même raisonnement, on trouve que la couleur composée de $\frac{2R}{10B}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{4R}{8J}$, et la couleur composée de $\frac{2J}{10R}$, celle composée de $\frac{4J}{8B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 9.

11e *triangle : couleurs composées de* $\frac{2J}{10B}$, *de* $\frac{2B}{10R}$ *et de* $\frac{2R}{10J}$.

Comme les rapports de ces couleurs entre elles sont identiques à ceux du 3e triangle, on n'a qu'à faire des calculs analogues pour trouver que la couleur composée de $\frac{2J}{10B}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{4J}{8R}$, la couleur composée de $\frac{2B}{10R}$, celle composée de $\frac{4B}{8J}$, et la couleur composée de $\frac{2R}{10J}$, celle com-

posée de $\frac{4R}{8B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 5.

Mélanges = 5 : 7.

6e *triangle : couleurs composées de* $\frac{5B}{7J}$, *de* $\frac{5R}{7B}$ *et de* $\frac{5J}{7R}$.

La couleur composée de $\frac{5B}{7J}$ a pour complémentaire 5 R + 7 B + 5 J + 7 R. Comme 5 R, 5 B et 5 J se neutralisent, il reste 2 B + 7 R. Or 2 B + 2 R donnent le Violet; si l'on y ajoute les 5 R restant, on obtient la couleur située au sommet opposé du triangle 12 et composée de $\frac{1B}{11R}$.

En faisant un raisonnement analogue, on trouve que la couleur composée de $\frac{5R}{7B}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{1R}{11J}$, et la couleur composée de $\frac{5J}{7R}$, celle composée de $\frac{1J}{11B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 12.

8e *triangle : couleurs composées de* $\frac{5J}{7B}$, *de* $\frac{5B}{7R}$ *et de* $\frac{5R}{7J}$.

Comme les rapports de ces couleurs entre elles sont identiques à ceux du 6e triangle, on n'a qu'à faire les mêmes raisonnements pour trouver que la couleur composée de $\frac{5J}{7B}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{1J}{11R}$, la couleur composée de $\frac{5B}{7R}$, celle composée de $\frac{1B}{11J}$, et la couleur composée de $\frac{5R}{7J}$, celle composée de $\frac{1R}{11B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 2.

Mélanges = 1 : 11.

2e *triangle : couleurs composées de* $\frac{1B}{11J}$, *de* $\frac{1R}{11B}$ *et de* $\frac{1J}{11R}$.

La couleur composée de $\frac{B}{11J}$ a pour complémentaire 1 R + 11 B + 1 J + 11 R. Comme 1 R, 1 B et 1 J

se neutralisent, il reste 10 B + 11 R. Or 10 B + 10 R donnent le Violet; si l'on y ajoute le 1 R restant, on obtient la couleur située au sommet opposé du triangle 8 et composée de $\frac{5\,B}{7\,R}$.

Un raisonnement analogue fait trouver que la couleur composée de $\frac{1\,R}{11\,B}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{5\,R}{7\,J}$, et la couleur composée de $\frac{1\,J}{11\,R}$ celle composée de $\frac{5\,J}{7\,B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 8.

12e *triangle : couleurs composées de* $\frac{1\,J}{11\,B}$, *de* $\frac{1\,B}{11\,R}$ *et de* $\frac{1\,R}{11\,J}$.

Comme les rapports de ces couleurs entre elles sont identiques à ceux du 2e triangle, on n'a qu'à faire les mêmes raisonnements pour trouver que la couleur composée de $\frac{1\,J}{11\,B}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{5\,J}{7\,R}$, la couleur composée de $\frac{1\,B}{11\,R}$ celle composée de $\frac{5\,B}{7\,J}$, et la couleur composée de $\frac{1\,R}{11\,J}$ celle composée de $\frac{5\,R}{7\,B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 6.

En examinant la rose chromatique, on constate que chaque couleur et sa complémentaire se trouvent situées aux deux sommets opposés de deux triangles qui sont dans une situation contraire. Nous avons, dans les deux figures, relié ces sommets par des droites. On voit ainsi que les couleurs du 1er triangle sont les complémentaires de celles qui leur sont opposées dans le 7e; celles du 2e de celles du 8e; celles du 3e de celles du 9e; celles du 4e de celles du 10e; celles du 5e de celles du 11e, et celles du 6e de celles du 12e.

Entre les 36 sommets de la rose nous avons indiqué

les mélanges pour obtenir les 36 couleurs intermédiaires dont les complémentaires se trouvent dans toutes les mêmes conditions que celles dont nous venons de nous occuper.

Voici les principaux phénomènes que produit le rapprochement de ces différentes couleurs, en observant toutefois que les faits fournis par la théorie ne donnent pas, pour la pratique, des indications rigoureusement précises, parce qu'il faut tenir compte de la matière colorée dont on se sert et dont le mélange rend généralement des teintes plus foncées, pour ce motif que les particules solides absorbent une partie de la lumière et que les matières huileuses ou gommeuses jaunissent toujours plus ou moins.

Chaque couleur atteint sa plus grande intensité lorsqu'elle est rapprochée de sa complémentaire, parce que ces deux couleurs sont le plus dissemblables possible : le jaune et le violet étant juxtaposés se font donc mutuellement ressortir et valoir; de même le bleu et l'orangé, le rouge et le vert et ainsi de suite.

Lorsque de trois couleurs qui sont complémentaires chacune des deux autres, on en oppose deux, celles-ci prennent chacune une partie de la troisième et s'en rapprochent. Ainsi soit le jaune, le rouge et le bleu; si l'on oppose le rouge au bleu, ils prennent l'un et l'autre du jaune, le rouge tend vers la capucine, le bleu vers la turquoise et ainsi se rendent complémentaires; de même le grenat et la turquoise opposés prennent de la teinte du safran, le grenat paraît plus rouge, la turquoise plus verte et ainsi deviennent complémentaires.

Comme, dans la juxtaposition de deux couleurs composées d'un même élément, celui-ci s'affaiblit, les éléments divers s'opposent davantage. Ainsi soit le vert, composé de bleu et de jaune, placé à côté du violet, composé de bleu et de rouge; l'élément commun, le bleu, s'affaiblissant, le jaune domine dans le vert et le rouge dans le violet; l'œil perçoit donc le vert devenu jaunâtre, ou le soufre, et le violet devenu rougeâtre, ou le grenat, dans leur plus grande dissemblance possible.

Si l'on juxtapose une couleur simple ou élémentaire à une couleur composée de cette couleur simple et d'une autre, la couleur composée perd de la force de la couleur simple commune et la couleur élémentaire prend la complémentaire de la couleur composée, parce que deux couleurs complémentaires, n'ayant aucun élément commun, sont dans l'état le plus dissemblable possible. Ainsi en plaçant l'orangé à côté du rouge, l'orangé, composé de rouge et de jaune, perd du rouge et devient plus jaune; le rouge prend du bleu, complémentaire de l'orangé, et paraît plus violet; or le jaune et le violet sont complémentaires l'un de l'autre.

Il en résulte qu'une couleur colore de sa complémentaire les objets environnants et qu'il s'opère ainsi une réaction. Le blanc et le noir se teintent toujours de la complémentaire de la couleur qui leur est juxtaposée : contre le rouge, ils paraissent verts, et ainsi de suite. Ces rapprochements qui altèrent les couleurs, peuvent les rendre ou plus belles ou plus laides : ainsi le vert et le rouge, qui sont complémentaires, se font mutuellement ressortir; mais le vert et le noir font

l'effet contraire, car le noir prenant le rouge, complémentaire du vert, paraît roux.

Le mélange des trois couleurs de chaque triangle, ou de deux complémentaires, donne un gris incolore, parce que l'une couleur détruit l'autre. Si l'on mélange deux couleurs complémentaires à proportions inégales, ce gris se colore de la couleur excédante. Ainsi en mêlant six parties de bleu avec cinq parties d'orangé, qui en est la complémentaire, on a cinq parties du bleu qui se détruisent avec l'orangé pour former le gris qui paraît bleuâtre par l'excès de la sixième partie du bleu; il en est de même pour toutes les couleurs obtenues par un mélange analogue. Le même effet s'obtient en dentelant finement les couleurs les unes dans les autres ou en les constellant les unes sur les autres ; leur réaction réciproque détruit leur force individuelle et produit à distance une résultante d'une extrême finesse et de la couleur en excès.

En mettant sur une surface différentes nuances rapprochées d'une même couleur, bleu sur bleu, rouge sur rouge, etc., de manière que ces tons se fusionnent, l'œil n'en percevant pas les limites, il se produit comme une vibration de teintes qui donne de la vie, de l'animation, de la profondeur, en faisant réagir la couleur sur elle-même.

En juxtaposant simplement des couleurs en teintes plates, il s'établit donc entre elles, suivant leur composition et leurs rapprochements, un jeu de coloris ou de teintes qui produit une grande variété de tons et de la vitalité dans leurs contrastes et leurs réactions réciproques. Cette propriété, habilement utilisée dans un ensemble de couleurs, réalise des effets d'une

grande beauté en augmentant l'éclat, la vitalité et l'expression. Par contre, elle donne des effets laids, quand on rapproche des couleurs dont le contact, en les altérant, détruit la beauté propre, sans amener des effets réalisant cette qualité.

La beauté d'un pareil ensemble s'accroît si celui-ci, outre la combinaison harmonieuse des couleurs, réunit le beau de la ligne et de la figure. En effet, de cette manière, il réalise à la fois l'unité dans la couleur, la ligne et la figure ; la variété et l'ordre dans leur choix rationnel et leur disposition symétrique ; la vie par l'opposition, le jeu, la vibration des teintes et le développement des lignes à travers les figures.

Chacune des trois couleurs primitives, à leur plus haut degré de concentration, donne l'apparence du noir avec une certaine sensation de la couleur réelle ; ces trois couleurs mélangées à doses égales se détruisent mutuellement pour produire le gris noir, sans aucune apparence d'autre couleur, à peu près égal à l'absence de la lumière. En ajoutant à chacune de ces couleurs concentrées, une, deux, trois parties de blanc, qui, dans ce cas, jouent le rôle de la lumière, on voit reparaître peu à peu le jaune, le rouge et le bleu de plus en plus clair pour aboutir enfin, quand la quantité de ces couleurs est très minime eu égard à celle du blanc, à un blanc légèrement jaune, rouge ou bleu ; le mélange de ces trois dernières couleurs donne un blanc un peu grisâtre. Chaque couleur va donc du blanc au noir et ainsi le nombre de teintes d'une couleur est infini.

En prenant comme type la rose chromatique faite avec des couleurs d'une teinte moyenne, si l'on y

ajoute une, deux, trois ou plus de parties de blanc, on obtient ainsi un rouge, un jaune et un bleu d'un ton de plus en plus clair ou plus faible. Avec chacun de ces mélanges on peut composer toute une rose qui donne les couleurs dans des nuances plus abaissées. De même en concentrant le bleu, le jaune, le rouge d'un, deux ou trois dixièmes, par exemple, on obtient pour ces couleurs des tons de plus en plus foncés et l'on en forme toute une série de roses dans des nuances plus intenses. On peut aussi ajouter à chacune d'elles une, deux ou plusieurs parties de noir et obtenir ainsi une suite de roses dans des tons rabattus.

La teinte joue, dans la couleur, le rôle de la courbe dans les lignes. Son unité réside dans la couleur fondamentale; sa variété, dans son affaiblissement et son renfoncement, auxquels on peut ajouter son rabattement. Une seule couleur contient donc en elle deux conditions essentielles de la beauté; une disposition graduée et harmonique de teintes y introduit l'ordre et une certaine vitalité.

Par suite de la variété de ses degrés de force, allant du plus foncé au plus clair, une seule couleur suffit pour donner tous les effets de l'apparence figurative des corps, du jeu des ombres et de la lumière, du contraste des tons : témoin les grisailles, etc. Pour réaliser la beauté dans tous ses éléments, la teinte doit se combiner avec la ligne et la figure. De cette manière, on réunit l'unité et la variété dans les lignes, les figures et la couleur; l'ordre dans leur disposition harmonique; la vie dans le mouvement des lignes et le jeu de teintes contrastant entre elles.

La combinaison la plus riche et la plus belle, dans

la couleur, est naturellement celle de couleurs différentes avec leurs teintes ou le coloris. Par l'emploi d'une gamme générale ou d'un ton dominant, auquel se rapportent et se subordonnent toutes les nuances de chaque couleur, on réalise l'unité dans la variété fournie par les couleurs diverses avec l'infinité de leurs teintes ; par la disposition des couleurs, leur union, leur harmonie et leur gradation, on obtient l'ordre ; par le jeu des couleurs et de leurs nuances, par leurs contrastes, leur brillant, leur vibration, on produit la vitalité.

Mais ici encore, pour réaliser la beauté la plus complète, il faut réunir le coloris à la ligne et à la figure. L'ensemble de ces formes peut comprendre la beauté des lignes dans leurs combinaisons figuratives et la beauté de la couleur dans l'infinité de ses nuances, qui se cherchent ou se repoussent, si l'on coordonne ces divers éléments entre eux, par l'harmonie et la proportion, et si l'on subordonne toutes ces beautés particulières à une unité générale à laquelle on ramène, par un ordre symétrique et gradué, toutes les unités avec leurs variétés et leurs contrastes.

Cet ensemble atteint à une beauté encore plus grande, si l'on y ajoute les surfaces et par suite la lumière. Les différentes surfaces produisent le relief ; la lumière donne le jeu des ombres et du clair-obscur. Comme dans toutes les autres combinaisons, pour que la beauté y réalise toute la perfection dont elle est susceptible par ces seules formes, il ne suffit pas de produire de la beauté dans chaque élément qui concourt à l'ensemble ; il faut nécessairement qu'entre ces différentes unités, belles en elles-mêmes, il y ait un

ordre supérieur qui combine toutes les beautés particulières de manière à les subordonner et à les coordonner entre elles, et à les subordonner toutes à l'unité suprême de l'ensemble. Si cette unité faisait défaut, quelle que soit d'ailleurs la beauté de chaque élément pris à part, l'ensemble en serait dépourvu ; et, par contre, là où elle est fortement sentie, les détails fussent-ils moins beaux, l'ensemble aurait encore sa beauté par l'ordre puissant qui y règne.

§ 3.

La beauté des corps.

SOMMAIRE : *La beauté des corps en général. — Les corps géométriques. — Les corps non géométriques. — Combinaison de la couleur et de la lumière avec les formes des corps.*

Si, après avoir étudié les lignes, les figures, la lumière et les couleurs en elles-mêmes et dans leurs combinaisons, nous considérons les corps naturels et artificiels, nous trouvons que ceux-ci doivent répondre aux mêmes principes que chacun de leurs éléments pour réaliser le beau.

Un corps est susceptible de beauté sous différents rapports à la fois : quant aux lignes et aux surfaces ; quant à la couleur et quant au jeu des ombres et de la lumière. Il peut donc être doué de certaines beautés et privé de certaines autres. L'objet le plus beau est, sans contredit, celui qui réunit le plus de beautés

particulières, rendues plus belles encore par la beauté de l'ensemble.

Un corps quelconque, formé de telle sorte qu'il n'y ait aucune unité fondamentale, aucun ordre, aucune symétrie ni proportion entre ses parties, celles-ci fussent-elles même belles, ne peut réaliser le beau. Pour atteindre à cette perfection, il faut que, indépendamment de la disposition des différentes parties de l'objet en vue de son but, il y ait de l'unité, de l'ordre, de la symétrie, de la proportion, de l'harmonie dans chaque partie prise séparément, considérée dans son rapport avec les parties voisines et avec la totalité de l'objet. Les corps, tout en participant de la beauté des lignes et des figures qui engendrent leurs différentes surfaces, doivent donc avoir en outre, dans la disposition générale de ces surfaces et de ces lignes, une beauté d'ensemble à laquelle se rapportent et se subordonnent toutes les autres beautés, et qui résulte de leur combinaison en vue d'une harmonie générale et supérieure.

Les corps géométriques, pour revêtir la beauté, doivent répondre aux conditions que nous avons constaté être nécessaires pour les lignes et les surfaces, non seulement dans chacune de ces formes en particulier, mais encore dans les lignes et les surfaces d'ensemble. Ainsi le cube, offrant une unité parfaite, manque de beauté, parce qu'il n'a pas de variété, et parce que la raideur des arêtes et la forme droite des angles plans et des angles solides rend nul le mouvement de chaque ligne et en brise le mouvement général. La pyramide est plus belle quand elle a une base hexagonale, que dans le cas où sa base est triangu-

laire ou carrée, parce que, tout en conservant une unité et un ordre non moins sévères, elle contient plus de variété par la disposition de ses différentes surfaces, et ouvre plus ses angles solides de façon à produire une ligne fondamentale d'autant plus gracieuse qu'elle est moins brusquement brisée. L'ellipsoïde est plus beau que la sphère parce qu'il contient plus de variété et de vie, et non moins d'unité et d'ordre. Le cône est plus beau que la pyramide triangulaire, parce que ses lignes sont plus gracieuses et leur mouvement plus facile; moins beau que la pyramide qui a pour base la rosace à six feuilles, parce que sa variété est moins grande.

Les corps non géométriques, naturels ou artificiels, sont d'autant plus beaux, qu'ils contiennent, dans une unité réelle, plus de variété harmoniquement ordonnée et proportionnée. Comme les formes géométriques conservent toujours quelque chose de raide, d'anguleux, de froid, qui brise ou alourdit les surfaces et les lignes, au lieu de les fondre et de produire cette unité d'ensemble qui fait la grande beauté des objets, leur emploi exclusif ne peut réellement atteindre au beau dans toute sa plénitude. Mais par suite de l'unité, de la symétrie, de l'ordre, de l'harmonie qu'elles contiennent, elles sont la base des autres formes qui toutes naissent de leurs combinaisons et peuvent se décomposer en des formes géométriques génératrices.

Pour qu'un corps soit donc réellement beau, il faut que toutes ses surfaces et toutes ses lignes géométriques soient disposées suivant leur valeur propre, leurs relations individuelles et particulières, ainsi que selon

leur rapport avec l'ensemble, et que toutes ces formes se fusionnent de façon à engendrer des surfaces et des lignes ondulatoires continues qui en augmentent la variété, la vie et le charme, tout en conservant l'unité dont elles découlent. Dans les corps où les lignes et les surfaces droites sont absolument nécessitées par la nature même de l'objet ou de son but, le beau peut être réalisé dans la perfection si, toutes les autres conditions de la beauté étant remplies, on combine ces formes de manière à détruire l'effet de la raideur de la droite par l'élégance des ensembles dans lesquels elle doit entrer comme fondamentale.

Toute matière naturelle ou artificielle a une couleur qui lui est propre. Certaines substances sont même susceptibles d'obtenir une sorte de coloris très brillant par la rugosité, le mat et le poli des différentes surfaces : les métaux, par exemple. En outre un corps peut être polychromé par la combinaison de différentes matières ou par leur coloration. La couleur de la matière première contribue plus ou moins à la beauté de l'objet; mais elle remplit un rôle secondaire à celui de la lumière : celle-ci éclaire l'objet et produit, dans ses lignes et ses surfaces, un jeu d'ombres et de clairs qui peut, en partie, augmenter ou amoindrir la beauté de ces surfaces et de ces lignes. Il ne suffit donc pas que l'objet soit beau dans la forme de chaque détail et dans celle de son ensemble, il faut que sa disposition générale soit telle que sa beauté ressorte suffisamment pour devenir sensible. Les lignes et les surfaces doivent être combinées en vue de leur effet, de manière que l'influence de la lumière sur l'objet n'en vienne pas détruire la beauté en mettant

dans l'ombre ce qui exige la clarté, ou en éclairant vivement les parties qui ne demandent que l'ombre. Il s'établit ainsi, dans la combinaison des formes avec la lumière, une nouvelle unité qui résulte de leur emploi habile en vue de leur harmonie.

Si la matière est susceptible de prendre différentes teintes, il faut que cette harmonie soit puissamment maintenue pour atteindre au beau; car si elle manquait, les différents éléments, alors même que, en particulier, ils réuniraient chacun à un haut degré les conditions essentielles au beau, tendraient à amoindrir leur beauté respective par leurs effets contraires, et détruiraient ainsi l'ordre et l'unité de l'ensemble. Un objet polychrome, soit qu'il y ait emploi de teintes plates ou de couleurs avec l'infinité de leurs teintes, doit conserver la beauté des lignes, des surfaces et de la couleur; réaliser, par l'ordination harmonique des couleurs, des surfaces et des lignes, l'unité de l'ensemble, de manière que chaque élément dont se compose l'objet soit beau en lui-même, augmente en beauté par sa combinaison avec les autres éléments et contribue à faire ressortir l'unité générale à laquelle se subordonnent tous les détails, comme divers moyens à un même but.

§ 4.

La beauté du mouvement et de la physionomie.

SOMMAIRE : *Le mouvement dans les lignes, les surfaces, les couleurs, les corps inertes et les corps vivants. — Le mouvement et la physionomie. — Beauté du mouvement. — La draperie et sa beauté. — Beauté de la physionomie. — Rapport entre la physionomie et le mouvement.*

La vie réelle ou apparente est, en toutes choses, une condition essentielle de la beauté ; le mouvement et la physionomie sont les manifestations les plus sensibles et les plus complètes de la vie.

Pour les lignes, les surfaces, les couleurs et les teintes, considérées en elles-mêmes et dans les corps inertes, le mouvement n'est qu'apparent ; il résulte surtout de l'enchaînement et de la continuité ondulée qui engagent les yeux et l'esprit à passer d'une unité à l'autre et à embrasser l'ensemble, par suite de la liaison des parties entre elles et de leur rapport harmonique avec le tout. Dans les corps inertes, mus par des forces physiques ou mécaniques, le mouvement ne constitue qu'une simple locomotion ou changement de situation, qui ne produit aucune modification dans la forme même de l'objet et ne détruit pas l'inertie de la matière.

Dans les corps vivants, le mouvement est réel et résulte de la force interne qui les anime. En parcourant l'échelle des êtres, on remarque que, dans les ani-

maux inférieurs, le mouvement n'est qu'un simple jeu de muscles produisant la locomotion et le changement de situation; que, dans les animaux supérieurs, il comprend, outre ces modifications purement matérielles, un certain jeu de physionomie qui exprime leurs sensations et leurs affections instinctives; et que, dans l'homme, il s'élève à l'expression complète non seulement de l'être physique, mais aussi de l'être moral avec les instincts, les sentiments, les passions et la volonté.

Ainsi le mouvement dans l'homme comprend deux choses distinctes : le jeu des muscles en général, faisant changer les corps de place ou de pose, et modifiant les lignes et les surfaces; le jeu de la physionomie faisant changer l'expression et modifiant les couleurs, les teintes, le regard, le geste, l'attitude et par là même en partie le jeu des muscles dans un mouvement déterminé.

Le jeu des muscles et le mouvement résultent ou de l'action isolée du corps, ou de l'action combinée du corps et de l'âme : leur contraction, leur extension et leurs autres modifications purement physiques viennent de la sensation interne ou externe; leur expression, de l'opération de l'âme. Ainsi le mouvement et le jeu des muscles sont en rapport plus direct avec les modifications du corps lui-même, la physionomie avec celles de l'âme. Prenons, comme exemple, un enfant qui fuit un chien, et un autre qui court au-devant de sa mère. Il y a, dans les deux actions, un même mouvement général de locomotion avec tendance en avant; mais la physionomie diffère du tout au tout et donne à ce mouvement général un caractère déter-

miné, selon le sentiment particulier de joie ou d'épouvante qui le provoque. Ce qui a lieu pour l'homme se manifeste de même, mais à des degrés moindres, pour les différents animaux dont l'expression physionomique est appréciable.

Le mouvement et la physionomie sont aussi inséparables, quand l'être agit naturellement en dehors de toute contrainte physique ou morale, que le sont, chez l'animal, l'instinct et l'action, et, chez l'homme, l'âme et le corps dans leur influence réciproque. Cette correspondance est surtout admirable dans l'homme : les mouvements les plus inconscients, qui résultent de la sensation interne ou externe, produisent toujours quelque impression sur la physionomie ; les moindres opérations de l'âme se manifestent à l'extérieur par la modification des traits et le jeu des membres. C'est parce que dans les mouvements posés, commandés et non pas naturellement produits, il n'y a pas de correspondance entre la physionomie et le sentiment, que les modèles vivants sont parfois si faux et si laids, et que la fausseté et la laideur augmentent à mesure que l'expression s'éloigne de celle du sentiment qui provoque le mouvement ou en résulte. Ce manque de correspondance amène le ridicule et le grotesque.

Tout mouvement modifie les lignes et les surfaces d'un ou de plusieurs membres et amène une disposition actuelle déterminée dans l'ensemble ; ainsi il augmente ou diminue la beauté du corps considéré à l'état de repos absolu. Pour qu'un mouvement soit réellement beau, il ne suffit pas qu'il réponde en lui-même au beau dans les lignes et les surfaces prises abstrac-

tivement, car à ce compte des mouvements monstrueux et impossibles pourraient être réputés beaux ; il doit encore, au moins, conserver toutes les beautés naturelles du corps, s'il ne les augmente pas.

Pour avoir sa propre beauté, il faut que le mouvement, comme toute autre chose, réalise l'unité, la variété, l'ordre et la vie. Bien que le mouvement soit la manifestation de la vie, tous les mouvements ne la manifestent pas également bien. La vie suppose l'action et l'action l'effort. Aucun effort ne peut exister sans la contraction ou l'extension des muscles et le jeu du squelette en rapport avec le mouvement déterminé. De là une première loi du mouvement, c'est qu'il soit possible suivant la disposition du squelette et des muscles ; car s'il ne répond pas à cette condition, il rend la manifestation de la vie pénible, il enlaidit le corps en le torturant et en détruisant son harmonie naturelle, et il provoque chez le spectateur un sentiment de malaise. La même chose est vraie du geste qui n'est qu'un mouvement expressif.

En outre, le mouvement doit produire le beau dans les lignes qu'il engendre, combinées avec les formes naturelles du corps. S'il est en lignes droites, perpendiculaires ou parallèles, à angles aigus, à courbes, etc., il participe aux mêmes défauts que ces lignes et ces angles. Il faut donc que, tout en ayant pour base des lignes droites, il produise dans le corps une ondulation générale et qu'il donne un développement gracieux aux lignes et aux surfaces constitutives du corps. Ainsi un homme, accroupi de manière à cacher une partie du corps, est plus laid que dans la station droite, parce qu'il détruit l'harmonie générale et la propor-

tion; tandis que, dans le mouvement d'un lutteur, il est plus beau que dans la station droite, parce qu'il donne un complet développement à ses membres.

Les mouvements doivent être variés et contrastés dans les membres divers et produire de la variété et du contraste dans les lignes et les surfaces correspondantes et dans le corps en général. Ainsi la station droite et raide, ne produisant dans le corps aucune variété en dehors de celle qu'il a de sa nature, n'est pas belle. Cette variété doit être ordonnée et ne peut se soustraire à la loi physique de l'équilibre qui exige, outre l'effort des muscles mus par la volonté, la pondérance dans la situation des divers membres lesquels, en se contre-balançant pour maintenir le corps, se développent et produisent des lignes plus ou moins belles et gracieuses. La proportion et l'équilibre résultent l'un de l'autre et se prêtent un mutuel appui pour augmenter la beauté d'un corps en action.

Enfin, il faut l'unité dans le mouvement : il doit constituer une action une, dans laquelle chaque mouvement particulier ait sa raison d'être, se rapporte et se subordonne à cette action même; sinon, le mouvement général devient une pose d'autant plus laide que les membres sont plus torturés ou étirés en sens divers et que les mouvements particuliers sont plus contraires les uns aux autres.

Quand un corps est revêtu d'objets susceptibles de modifier leurs formes, les étoffes, par exemple, ceux-ci participent, pour ainsi dire, au mouvement même, et de l'opposition de ces deux matières diverses naît une variété plus grande qui, si elle est ramenée à l'unité par l'ordre, apporte un nouvel élément à la beauté.

Une draperie, pour être belle, doit réunir toutes les conditions du beau dans les lignes et les surfaces; de plus, elle est susceptible de réaliser le beau dans la couleur et le coloris. Elle gagne en importance quand elle se combine avec les formes du corps, mais doit toujours y rester subordonnée, sans cela elle est destructive de l'unité : car, en usurpant une importance qu'elle n'a pas, ou bien elle cacherait le corps, ou elle détruirait l'apparence de son mouvement réel et en amoindrirait la beauté propre en en faussant les lignes de développement. Il faut donc qu'elle montre le mouvement au lieu de le cacher, qu'elle fasse sentir les membres avec leur jeu, et que, sous ses plis, on devine le corps comme, sous la peau, l'on voit les muscles. En un mot, pour que les draperies soient belles, il est nécessaire qu'elles soient harmonisées avec le corps et ses mouvements, tout en réalisant elles-mêmes la beauté dans leurs dispositions particulières.

De même que le mouvement, la physionomie peut augmenter ou diminuer la beauté naturelle de la forme. La physionomie, dans le sens le plus étendu, ne se borne pas à la figure, elle embrasse le corps entier. Certaines affections modifient seulement le visage, quand elles sont très peu intenses; mais, dès qu'elles agissent sur l'organisme avec plus d'énergie, elles deviennent plus concentriques ou plus excentriques et se manifestent dans tout l'être. Ainsi, tandis que les premières, refoulant le sang vers le cœur, font pâlir les surfaces et les refroidissent; les secondes, en chassant du cœur le sang dont elles activent la circulation, le portent dans tout le corps, colorent les surfaces et les tuméfient. En outre elles

forcent les membres d'agir et produisent, indépendamment de la situation actuelle du corps, certains gestes qui viennent affirmer et augmenter les autres manifestations physionomiques.

Pour qu'une expression de la physionomie soit belle, elle doit tout d'abord conserver la beauté naturelle des formes et de la couleur. Si une affection passionnée crispe les muscles, tord les membres, boursoufle la figure, écarquille et injecte les yeux ; si elle détruit la couleur, donne une teinte livide ou cadavéreuse et rend la peau blême ou rugueuse, quelque énergique qu'elle soit, son expression n'est pas belle. Elle doit en outre réunir les éléments de variété, d'ordre, d'unité et de vitalité.

Dans la physionomie, la vie se manifeste d'elle-même et avec d'autant plus d'énergie, qu'elle fait épanouir davantage les formes et rend ainsi l'activité interne plus sensible. La variété y est naturellement par suite des modifications multiples que les affections produisent dans les formes, les couleurs et les mouvements. Cette variété doit être ordonnée et se rapporter à une expression une d'un sentiment simple ou composé, motivant ces diverses modifications. Où l'unité manque dans la physionomie, il y a une expression fausse qui devient de plus en plus laide à mesure que des éléments contradictoires de l'affection réelle s'y introduisent en plus grand nombre. Pour que l'expression physionomique soit belle, il faut donc qu'il y ait un ordre supérieur ramenant toutes les expressions particulières du geste, du visage, des yeux, des teintes, etc., à une expression générale qui se retrouve dans chaque détail isolément pris, comme dans l'ensemble.

En effet, comme nous l'avons déjà constaté, la physionomie est inséparable du mouvement dans l'action naturelle des êtres. Entre ces deux éléments s'établit donc une nouvelle unité par suite de l'ordre qui règne entre eux. Pour qu'une expression et un mouvement aient toute leur beauté, il ne suffit pas qu'ils soient beaux en eux-mêmes, l'un abstraction faite de l'autre ; il est nécessaire que l'un résulte de l'autre, se combine, se fusionne avec lui pour atteindre à la manifestation complète du principe qui fait agir pour telle cause et dans tel but. Dans les mouvements produits en une situation anormale du corps, un homme à la torture, par exemple, à moins qu'il n'y ait une dislocation complète des membres, ce rapport d'unité existe et doit exister à certains degrés. Nous verrons plus loin, en analysant la beauté de l'expression, comment la nature et l'art le réalisent.

§ 5.

Application.

SOMMAIRE : *Le porc, le cheval et l'homme comparés sous le rapport de la beauté.*

Après avoir étudié la beauté de la forme dans l'espace d'une façon générale, analysons brièvement, comme application, la forme du porc, du cheval et de l'homme, et voyons pourquoi il y a entre ces trois êtres une si énorme distance sous le rapport de la beauté.

Au point de vue de l'unité, ils sont constitués tous

trois de deux moitiés symétriques dans toutes leurs parties, séparées par une ligne médiane de face et de dos. Mais cette unité ne se manifeste pas avec une égale force et une égale perfection dans chacun d'eux. En effet, vus de face, ni le porc ni le cheval ne la laissent saisir en entier; l'homme seul la fait embrasser complètement d'un coup d'œil; aussi le cheval est plus beau quand il se dresse, parce qu'alors non seulement ses membres se développent, mais son unité devient plus sensible.

Sous le rapport de la variété, ils sont tous trois composés de plusieurs paires de membres, différentes entre elles de forme et de disposition, se rattachant des deux côtés symétriquement à une même fondamentale. Mais au point de vue de l'ordre et de la proportion, il y a entre eux une différence excessive.

Dans le porc il ne se trouve, hormis la symétrie des deux moitiés, presque aucune proportion entre les membres : le corps est trop long et trop gros pour les jambes si petites et si minces; la tête est disproportionnée, le cou trop massif et ainsi de suite. Dans le cheval il y a une proportion infiniment plus grande: aucune disparité choquante n'est entre la taille et les différents membres; les jambes, sans être très grosses, sont suffisamment musculeuses et bien placées pour porter avec aisance le corps de l'animal; l'encolure n'est pas trop forte pour le tronc, ni pour la tête qui elle-même n'est pas disproportionnée avec le reste. Dans l'homme, l'ordre et la proportion se trouvent à un plus haut degré encore : chaque membre et chaque subdivision des membres même sont d'une mesure telle qu'il n'y a entre les parties et le corps entier

aucune disproportion : les jambes soutiennent, avec aisance, le torse qui porte, sans effort, la tête et les bras; tous les membres ont pour ligne fondamentale soit une parallèle, soit une perpendiculaire à la médiane qui est, en même temps, la bissectrice des angles fondamentaux des formes correspondantes, lesquelles se rattachent à elle par des courbes. Cet ordre et cette proportion s'embrassent d'un seul coup d'œil, n'importe de quel côté on considère l'homme, tandis que dans le porc ils n'apparaissent jamais et que, dans le cheval, ils ne deviennent sensibles que si l'on regarde l'animal de profil, car de face, à moins qu'il ne se dresse, on ne les saisit pas.

Si nous considérons la beauté des lignes et des surfaces, nous ne découvrons dans le porc presque aucune ligne ondulatoire gracieuse; les membres sont rattachés les uns aux autres sans produire ces surfaces légèrement courbes et variées que la situation des muscles, même à l'état de repos, fait naître dans le cheval et surtout dans l'homme. Chez ce dernier toutes les lignes et toutes les surfaces sont ondoyantes de façon à produire un ensemble symétrique et varié que l'œil suit avec facilité, avec attrait, et qui manifeste le mouvement et la vie. A ne prendre que la tête, celle du porc ne contient aucune belle ligne; tout est lourd, massif et disproportionné : le groin allongé, les yeux petits. Celle du cheval est de beaucoup plus belle et contient, bien qu'allongée encore, des lignes plus ondoyantes, des formes moins massives et infiniment plus proportionnées. Celle de l'homme répond à tous les éléments du beau : ovale dans sa forme générale, elle est légèrement ondulatoire dans toutes ses sur-

faces; plus aucune partie n'est allongée ni disproportionnée avec l'ensemble ou les détails; le front, rétréci et plat chez les animaux, s'élève et se voûte; rien n'est massif, ni lourd, ni heurté.

Si nous les voyons en mouvement, le porc a une allure mesquine, gênée, boiteuse, qui ne fait ressortir aucune beauté du corps; le cheval a une marche assurée, hardie, équilibrée, qui, d'après le plus ou moins d'énergie, fait sentir un jeu puissant de muscles; l'homme a un port majestueux, une marche ferme, facile et élégante; par suite de la situation de ses membres, une foule de mouvements, que nul autre animal ne peut exécuter, lui sont possibles et, par suite de leurs proportions, il se produit, dans chaque modification, entre les membres un équilibre qui fait ressortir quelque beauté nouvelle; par leur jeu les muscles s'arrondissent de manière à produire toujours des lignes ondulatoires et gracieuses.

Dans le porc, la couleur de la peau ou des soies n'a pas de rapport avec le beau : elle est mate, terne et sans brillant. Dans le cheval, elle est plus belle, plus vive, mais, somme toute, elle ne contient aucune couleur propre, car on ne peut nommer ainsi les taches de la robe ou de la peau. Dans l'homme, au contraire, bien qu'il ne possède pas le brillant coloris des êtres inférieurs, il y a un jeu puissant de teintes, une combinaison compliquée de couleurs claires et transparentes, qui manifestent la circulation du sang dans les veines et marquent à l'extérieur la vie, le mouvement, les passions, en modifiant les teintes selon le plus ou moins d'action et de vitalité.

Une beauté supérieure encore dans l'homme, c'est

que le corps, au service d'une âme intelligente, sensible et libre, est, dans les divers mouvements et les modifications que ceux-ci font naître, éminemment expressif et contient ainsi une unité de plus dans l'union entre la pensée, le sentiment et la forme. La manifestation de l'homme moral dans l'homme physique peut revêtir un corps difforme et disgracieux d'une beauté supérieure à celle des lignes, des surfaces et de la couleur : la beauté de l'âme. Ainsi, tandis que la physionomie du porc est presque nulle, hormis dans la colère et autres fortes affections instinctives, et que, dans le cheval, elle ne s'élève aussi qu'à l'expression de quelques sensations agréables ou désagréables qui le flattent ou l'irritent; dans l'homme, elle est d'une intensité telle, qu'on peut dire qu'il est tout physionomie.

§ 6.

La beauté des sons.

SOMMAIRE : *Le son et sa beauté. — Les gammes. — La mélodie et sa beauté. — L'harmonie. — Combinaison de la mélodie avec l'harmonie. — L'orchestre et sa beauté. — Phénomènes que produit le rapprochement des timbres. — La voix humaine et sa beauté : l'articulation, le son musical, le rhythme et leurs combinaisons. — La prosodie et le vers, leur combinaison avec le rhythme musical. — Combinaison de tous les moyens réunis. — Combinaison des formes dans le temps avec celles dans l'espace.*

Le son, de même que la lumière, est beau en lui-même; contenant une grande variété par la résonnance harmonique de la fondamentale, de sa quinte et de sa

tierce majeure à différentes octaves, il est un de sa nature ; en outre, comme nous l'avons déjà vu, il est susceptible de recevoir, sans changer de vibration, une infinité de timbres, de degrés d'intensité, d'instants de durée, de rhythmes et d'accents. Le timbre est la qualité intrinsèque du son en vertu de laquelle il est maigre ou volumineux, éclatant ou sourd, moelleux ou dur, etc., d'après le corps qui le produit; l'intensité est son degré de force; la durée, l'espace du temps pendant lequel il résonne ; le rhythme, le retour périodique de certaines combinaisons de la durée, et l'accent, son expression, résultant de sa nature propre et de son emploi.
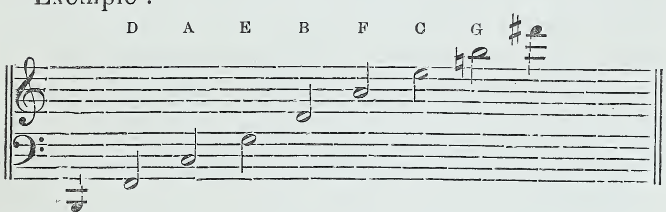
Un son pris isolément et considéré en soi, sans tenir compte de l'infinie variété qu'il contient et des consonnances multiples qui l'accompagnent, est, de même qu'une ligne droite ou une teinte plate, assez indifférent au beau, mais susceptible d'en réaliser un des éléments essentiels.

Le nombre des sons est infini, mais, au delà d'une certaine limite à l'aigu et au grave, leur perception se perd et nous sommes impuissants à les produire. Quel que soit le son dont on part, on trouve à certaines distances, au grave et à l'aigu, une consonnance parfaite. En divisant cet intervalle en douze, on obtient une série de sons dont les différences sont très appréciables et qui se répètent avec similitude entre les consonnances parfaites. Ces intervalles sont les demi-tons ; ils forment la base de tout notre système de sons résonnant seuls ou simultanément.

Une succession de douze demi-tons, ou de treize sons à une distance d'un demi-ton, constitue une

gamme chromatique s'étendant de la fondamentale à sa première consonnance parfaite ou son octave. Chaque son peut servir de base à une gamme pareille. Mais, comme une telle succession ne donne pas suffisamment le sentiment de la tonalité ou de l'unité, on a formé, en se basant sur les propriétés physiques des vibrations, une autre sorte de gammes composées de cinq tons et de deux demi-tons, déterminés par les consonnances qu'on obtient en s'élevant de quinte en quinte, tout en tempérant les intervalles d'une façon mathématique.

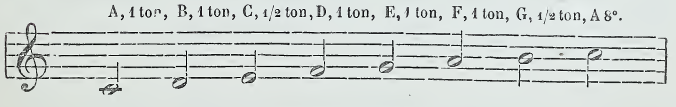
Exemple :



Il y a deux sortes de ces gammes : la gamme majeure, dont la tierce et la sixte sont majeures ; la gamme mineure, dont la tierce et la sixte sont mineures. Elles sont constituées comme suit :

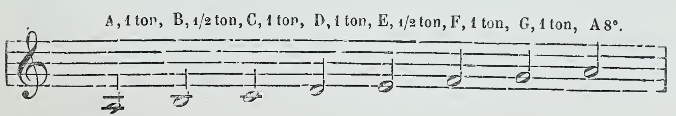
Gamme majeure :

Exemple :



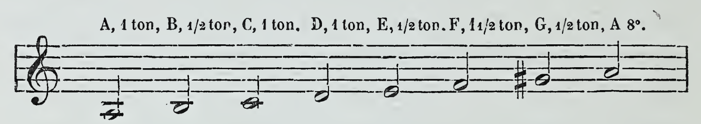
Gamme mineure :

Exemple :



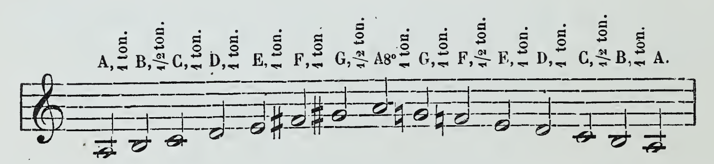
Pour établir dans la gamme mineure l'attraction qui existe dans la gamme majeure, on a haussé le septième degré d'un demi-ton; on obtient ainsi une seconde gamme mineure disposée de cette façon :

Exemple :



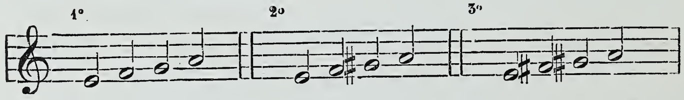
On peut considérer comme mixte la gamme mineure, adoptée par un grand nombre de compositeurs modernes pour la facilité du chant et la variété des combinaisons; elle diffère des autres en ce qu'elle prend seulement la tierce mineure et rend la sixte et la septième majeures en montant, sauf à reprendre, en descendant, la première forme ou la gamme mineure antique. Ainsi on obtient la gamme suivante :

Exemple :



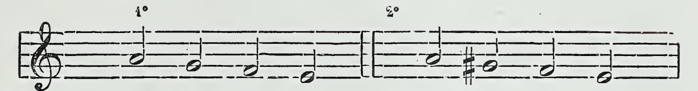
Pour la pratique on a donc, à côté d'une gamme majeure, trois gammes mineures différentes qui se distinguent par les derniers sons et leurs intervalles;

Exemple :



mais les deux premières seules s'emploient en descendant;

Exemple :



Chaque son peut être la base d'une de ces gammes majeures et mineures, qui prennent leur nom de leur note fondamentale et constituent un ton majeur ou mineur déterminé. Ces gammes forment des unités véritables, contenant en elles la variété, le mouvement et l'ordre, et servent de fondement à toute combinaison rationnelle de sons.

Les sons se produisent successivement ou simultanément. Une suite de sons différents entendus seuls, ou la mélodie, est susceptible de réunir, jusqu'à un certain point, tous les éléments du beau, et se trouve belle si elle réalise les conditions d'unité, de variété et de vie. La variété consiste dans les intonations différentes des sons et leurs divers intervalles ; le mouvement ou la vie, dans le passage d'un son à l'autre ; l'ordre, dans la succession logique des sons d'après leurs attractions résultant d'une ou de plusieurs gammes, qui elles-mêmes naissent de la gamme fondamentale et s'y ramènent comme à leur unité générale et première.

Une suite de sons entendus simultanément est de même susceptible de réunir toutes les conditions de la beauté.

Un groupe de sons simultanés est un accord consonant, s'il résulte, dans sa forme directe, des intervalles de tierce, de quinte ou d'octave ; dissonant, s'il contient des intervalles de septième ou de seconde. L'accord fondamental est l'accord parfait majeur, donné

par la vibration naturelle d'un corps sonore; il est composé d'un son quelconque avec sa tierce majeure et sa quinte majeure. Le premier, le quatrième et le cinquième degré de la gamme majeure peuvent, sans altérer les sons de celle-ci, porter un tel accord. Mais sur le second et le sixième degré il n'est possible de le placer qu'en haussant leur tierce d'un demi-ton, ce qui établit ces accords dans une autre gamme. Si l'on met sur ces degrés, sans altérer les sons de la gamme à laquelle ils appartiennent, des accords composés de tierce et de quinte, on obtient un accord parfait mineur, qui est un second accord fondamental dérivé du premier. Ces deux accords, se plaçant soit directement, soit renversés, sur les différents degrés de la gamme majeure et des gammes mineures, constituent la base de toute l'harmonie.

Si l'on met sur le cinquième degré son accord parfait majeur plus son octave, on peut remplacer celle-ci par le quatrième degré de la gamme, ce qui donne l'accord de septième de la dominante; et de même y substituer le sixième degré majeur ou mineur, ce qui produit les accords de neuvième majeure et de neuvième mineure de la dominante. En retranchant le son fondamental, le cinquième degré, de l'accord de septième de dominante, on obtient l'accord de quinte mineure; si on le retranche de l'accord de neuvième majeure de dominante, on a l'accord de septième de sensible, et si on le retranche de l'accord de neuvième mineure de dominante, on trouve l'accord de septième diminuée. Tous ces accords sont susceptibles d'être employés dans leur face directe et leurs divers renversements, pour autant que ceux-ci ne rapprochent

pas les dissonances, ou les intervalles de seconde, de manière qu'on ne distingue plus un accord, mais du bruit.

Lorsqu'on passe d'un accord à un autre, un ou plusieurs sons du premier peuvent être prolongés sur un ou plusieurs sons du second ; et de même, un ou plusieurs sons de l'accord suivant peuvent déjà se préparer ou se faire entendre sur le premier. En outre, quand un son, pour passer d'un accord dans un autre, doit monter ou descendre d'un ton, on peut y introduire le demi-ton intermédiaire, altérer ainsi le son naturel et par là l'accord. Ces différents moyens permettent d'obtenir des combinaisons d'une grande richesse et d'une sonorité magnifique. Tous les accords consonants et dissonants naissent ainsi de l'accord parfait par renversement, par substitution, par prolongation, par préparation ou par altération.

L'accord parfait est une unité contenant en soi la variété que donne le son lui-même, et l'ordre dans le rapport des sons qui le constituent ; de sa nature il est exempt de mouvement. Une succession d'accords parfaits, s'unissant l'un à l'autre par leur rapport prochain, mais sans se rattacher à une gamme ou ton fondamental, manque d'unité de relation, tout en conservant l'unité de forme. Une succession d'accords parfaits, se rattachant à une ou plusieurs gammes fondamentales, résultant elles-mêmes d'une gamme principale à laquelle elles se ramènent, réunit tous les éléments nécessaires au beau si, dans la succession d'un accord à l'autre, elle conserve l'ordre et ne marche pas par quintes ou par tierces majeures parallèles, qui rompent l'unité du ton actuel général ou particu-

lier, en mettant directement en rapport deux unités fondamentales qui n'ont pas de relation entre elles.

Cependant une succession d'accords parfaits conserve toujours dans son mouvement quelque chose de grave et de raide qui peut la faire comparer à un ensemble de lignes droites. Le mouvement facile et ondulatoire est introduit dans l'harmonie par les renversements de l'accord parfait ; par la substitution de la septième majeure et de la neuvième majeure ou mineure à l'octave dans l'accord de la dominante et les substitutions analogues dans ses renversements ; par la prolongation d'un ou de plusieurs sons d'un accord sur un ou plusieurs sons de l'accord suivant et par la préparation de celui-ci ; enfin par l'introduction de sons attractifs, ou d'intervalles augmentés ou diminués dans les marches où la distance est d'un ton entier. La variété y est produite par les mêmes moyens et par l'emploi de nouvelles sensibles faisant moduler d'un ton à un autre. Pour qu'une succession d'accords consonants et dissonants soit réellement belle, il faut que toutes ces unités différentes, cette infinie variété de combinaisons des sons de l'échelle chromatique et diatonique, marchant en tous sens, soit ordonnée et ramenée, à travers les différentes unités partielles, à l'unité de l'ensemble.

La mélodie et l'harmonie sont au fond inséparables ; car toute mélodie ou chant comprend implicitement son accompagnement ou l'harmonie, de même que toute succession rationnelle d'accords donne presque naturellement lieu à un chant. La réunion réelle de la mélodie et de l'harmonie, ou leur emploi simultané, est la combinaison la plus riche, dans les sons consi-

dérés abstractivement. Cet ensemble exige nécessairement l'unité la plus grande entre ces deux éléments qui sont, par leur nature même, dans la connexion la plus intime.

Chaque corps sonore a un timbre qui lui est particulier et produit, dans les sons qu'il émet, de la douceur, de la rudesse, de l'éclat, de la surdité, etc., Dans leur timbre général, la plupart ont encore une foule de nuances résultant de l'intonation, du degré d'acuité ou de gravité des sons, de leur émission plus ou moins facile, de la longueur relative des ondes, de la longueur et de la grosseur des tubes ou des cordes dans lesquels se produisent les vibrations, de la forme des boîtes ou des corps sonores, etc. En soi le timbre réunit donc l'unité et la variété ordonnée dans une succession régulière du grave à l'aigu. Sa vitalité consiste dans sa sonorité, sa pureté, sa clarté : un timbre rauque, criard, strident, mou, sourd, etc., n'est pas beau ; mais il peut contribuer à la beauté d'un ensemble par son alliance et son contraste.

La combinaison des différents timbres ou de l'orchestre réunit les éléments de variété et de vie; il faut y introduire l'élément de l'unité par la coordination et la subordination des instruments divers en vue de leur effet général résultant de la fusion et des contrastes des timbres divers. Là où cette unité manque, il n'y a pas de pondérance et l'ensemble est rude, grossier, barbare et sans aucun charme ni beauté.

La réunion de la mélodie de l'harmonie, nécessaire à l'orchestre, y amène des éléments d'unité, de variété, d'ordre et de vitalité, et des beautés diverses qui doivent être combinées et ordonnées de manière non

seulement à se juxtaposer, mais à produire une unité d'ensemble, à laquelle se rapportent et se subordonnent tous les détails quelconques, et qui soit belle en elle-même.

Le rapprochement des timbres produit une infinité de phénomènes analogues à ceux qui résultent du rapprochement des couleurs.

Lorsqu'on oppose directement un timbre clair à un timbre sourd, celui-ci semble s'assourdir encore et celui-là devenir plus clair; des effets de même genre s'obtiennent quand on rapproche un timbre doux d'un timbre éclatant, etc. Ainsi lorsqu'on oppose la flûte au basson, la première paraît plus claire et le second plus sourd; si on l'oppose à la trompette, celle-ci semble plus énergique et la flûte plus douce que si l'on entendait séparément ces instruments.

Si l'on met en contact deux timbres qui ont quelque affinité, ils perdent chacun de leur caractère propre par leur influence mutuelle, de manière à constituer un timbre mixte. Ainsi le cor est clair et doux, le basson rauque et sourd; lorsqu'on les mélange habilement, le cor perd de sa clarté et de sa douceur, le basson de sa surdité et de sa rudesse, et leur combinaison revêt une teinte plus voilée que l'ensemble des cors et plus doux que celui des bassons.

Comme les timbres moyens participent des deux extrêmes, il est possible de les relier tous les uns aux autres, de les présenter isolément, de les opposer dans leur plus grande différence et de produire, de cette manière, la plus riche variété d'effets. Ainsi l'on peut combiner à part les instruments à cordes, les instruments à vent et en bois, ceux à vent et en métal;

fusionner ceux en bois, qui sont mixtes, d'un côté, avec les instruments à cordes et, de l'autre côté, avec les instruments à vent et en métal; lier ces derniers aux instruments à cordes par l'intervention des instruments à vent et en bois, ou les y opposer directement par l'absence de ces derniers.

Les instruments pincés ou frappés, qui coupent le son, peuvent s'opposer à ceux qui le soutiennent; s'ils sont de nature différente, leur contraste est d'autant plus grand qu'il y a une différence non seulement entre la production du son, mais aussi entre les timbres. Ainsi en opposant la harpe aux cors, on fait ressortir ces instruments l'un par les autres dans leur plus grande dissemblance possible; tandis que le violon pincé et le violon chantant sous l'archet ne produisent une différence que dans la production du son et non dans le timbre. Ces combinaisons et l'infinité des autres donnent au son la plus grande richesse et permettent de réaliser la plus grande beauté possible, si l'on ramène cette diversité vivante à l'unité, par l'ordre dans la disposition et la succession.

La voix humaine, outre toutes les qualités d'un instrument, possède encore la faculté d'articuler le son et de produire la syllabe et le mot. L'articulation apporte, dans le son, un nouvel élément de variété : elle peut modifier le caractère naturel d'un son vocal d'une infinité de manières par la combinaison des voyelles et des consonnes, qui font syllabe. Prise isolément, elle revêt une certaine beauté, abstraction du langage, par l'harmonie résultant de la combinaison des syllabes seules; ainsi le grec, l'italien et autres langues harmonieuses, parlés devant une personne qui ne les

comprend pas, la charment pourtant par leur douceur, leur sonorité, etc.

Associée au son musical, l'articulation augmente la beauté du chant, pourvu qu'on combine ces éléments de façon que les sons aigus et criards ne soient pas rendus plus aigus et plus criards par l'adjonction de sifflantes, de voyelles aiguës, etc., mais qu'au contraire la beauté du son considéré en lui-même en soit agrandie.

Le rhythme apporte dans les sons l'élément le plus vital. Contenant en soi la variété la plus grande, dans la division du temps et la combinaison des longues et des brèves entre elles et avec de moins longues et de moins brèves, le rhythme peut se ramener à la plus grande unité par le retour périodique des mêmes dispositions. Réuni à la mélodie et à l'harmonie, tout en conservant la beauté spéciale de ces deux éléments, il en augmente la beauté générale en y apportant une variété, un mouvement, un ordre, une unité plus sensibles. La réunion de divers rhythmes, de même qu'une combinaison de diverses mélodies, doit être ramenée à une puissante unité, faute de quoi l'ensemble n'offre plus que de la confusion, du vague, du bruit qui non seulement détruit la beauté du tout, mais empêche même de saisir celle des éléments particuliers.

Outre le rhythme musical, la voix humaine, par suite de l'articulation, de la faculté de soutenir et de couper le son, de l'appuyer ou de le prononcer légèrement, possède encore la prosodie, qui permet de combiner les syllabes longues et brèves. La prosodie peut réaliser un rhythme plus ou moins puissant, soit par la disposition ordonnée des syllabes en pieds et le

retour plus ou moins périodique de ceux-ci, soit par le retour périodique d'un nombre déterminé de syllabes, ordonnées ou non, et consonant entre elles au moyen de la rime. Ces combinaisons, en réunissant la beauté des sons que donne l'articulation, à la régularité et la symétrie dans la coupe, sont susceptibles de remplir toutes les conditions de variété, d'ordre, d'unité et de vitalité. En unissant le rhythme musical à la prosodie, il faut que ces deux éléments se combinent et se fusionnent de manière à constituer une unité; c'est-à-dire que le rhythme musical doit être identique à la prosodie et celle-ci au rhythme.

L'ensemble le plus complet est la réunion de la mélodie, de l'harmonie, des timbres, du rhythme et de la prosodie. Pour qu'il puisse atteindre au beau de la forme, en tant que pure forme, il est nécessaire qu'entre tous ces divers éléments, contenant en eux la variété et la vie, il y ait unité dans chaque élément et surtout unité dans leur combinaison générale ; que tous les moyens soient coordonnés et subordonnés entre eux en vue de leur beauté particulière et subordonnés tous au but commun ou à la beauté de l'ensemble même.

L'accent est au son ce que la physionomie est au corps : l'expression de l'âme, des passions, des sentiments, des émotions. Il doit être dans l'unité avec la mélodie, l'harmonie et le rhythme, mais en tant qu'expression, il relève entièrement de la pensée et non de la forme.

Les formes dans l'espace peuvent se combiner avec celles dans le temps, comme dans le drame, l'opéra, etc. La beauté de ces combinaisons, qui relèvent totale-

ment de l'art et dont nous nous occuperons dans l'esthétique spéciale, consiste, comme pour tout autre objet, dans la perfection des détails pour autant que celle-ci ne détruise pas la beauté du tout, et dans l'ordre entre les moyens subordonnés à une même fin ou la beauté de l'ensemble constituant une puissante unité.

CHAPITRE VI.

LA BEAUTÉ DE L'EXPRESSION.

SOMMAIRE : *L'expression et sa portée. — Des différents modes d'expression dans la nature. — L'expression dans l'art. — Formes dont l'art dispose pour l'expression des idées, des vérités de fait et des sentiments. — Comment l'art réalise l'expression de l'idée et du sentiment. — D'où résulte l'impression. — Comment l'art réalise l'expression dans un objet inerte et dans les êtres animés. — Des diverses combinaisons de l'activité spirituelle et corporelle dans l'expression. — Rôle de l'expression de l'art : elle en est le langage, mais n'est pas tout l'art. — L'expression ne consiste pas à copier les éléments expressifs de la nature, ni à tomber dans le vague ou l'outré. — Difficultés que crée l'expression. — Beauté de l'expression dans la nature : nature inerte, nature animée, l'homme. — Beauté de l'expression dans l'art : elle y a toujours une portée morale; nature inerte; le son; nature vivante. — Résumé.*

L'expression est à l'art ce que la physionomie est à l'homme. La forme, sans l'expression, ne réalise pas sa beauté complète. L'intelligence peut y porter l'unité dans la variété par l'ordre et l'enchaînement; mais quelles que soient les apparences de vitalité qu'y introduisent le mouvement facile des lignes, l'éclat des couleurs, les attractions des sons, etc., aussi longtemps que la pensée, dont ces formes doivent être le symbole ou la réalisation, fait défaut, aussi longtemps que le sentiment n'opère pas pour s'épancher au

dehors, ces riches effets sont des choses mortes, sans portée, qui flattent la vue et l'ouïe, mais ne parlent pas à l'âme. C'est un beau corps, mais ce n'est encore qu'un cadavre. L'intelligence et le sentiment, saisissant leur objet, animent ces formes inertes, en font un langage brillant, pathétique qui exprime les moindres pensées, les émotions les plus fugitives avec une force, une clarté, une beauté qui nous frappent, nous charment et nous séduisent. L'expression met donc le comble à la beauté de l'art en introduisant la vie dans tous les éléments dont l'artiste se sert pour réaliser à l'extérienr l'idéal conçu, admiré et aimé.

Les modifications intérieures, dont la manifestation extérieure constitue l'expression, peuvent appartenir exclusivement soit à l'âme, qui pense, jouit ou souffre, veut ou hésite, soit au corps, qui éprouve des sensations agréables ou désagréables, le plaisir ou la douleur, soit simultanément à l'âme et au corps. L'expression a donc pour objet les modifications psychologiques et les modifications physiologiques soit isolées, soit réunies, soit combinées.

Toute modification intérieure d'autrui, pour être perceptible, doit prendre une forme extérieure, sinon elle nous échappe. Les modifications qui appartiennent exclusivement à l'âme se réduisent à penser, à sentir, à vouloir. Ces actes se manifestent extérieurement de deux manières différentes : celui qui les fait nous dit qu'il pense, sent ou veut, et ajoute même quel est l'objet de sa pensée, de son sentiment et de sa volonté; ou bien, par suite de l'union intime entre l'âme et le corps, celui-ci reflète à l'extérieur la nature de l'action faite par celle-là et nous montre que l'être pense,

sent ou veut. Cependant alors l'objet sur lequel porte l'activité nous échappe, à moins que l'âme ne commande énergiquement au corps une action extérieure, un mouvement, un geste qui nous le révèle, ou se sert de la parole ou de signes pour nous le communiquer.

En général, les idées ne sont directement expressibles que par la parole ou les signes qui en tiennent lieu; les sentiments se manifestent par la parole, les signes, le son inarticulé, le cri, le chant, et par les modifications extérieures du corps, des yeux, de la bouche, de la coloration, etc.; la volonté, par la parole, les signes, ainsi que par une activité énergique et ferme du corps. Les modifications intérieures du corps se réduisent à jouir ou à souffrir, et se traduisent toujours à l'extérieur par l'altération des traits, de la couleur, du regard; par l'excitation plus ou moins grande du système nerveux, par le mouvement musculaire, etc. Comme l'âme et le corps sont sympathiquement unis, celui-ci non seulement exprime les modifications de l'âme, mais réagit sur elle de manière que le plaisir ou la souffrance du corps la fait jouir ou souffrir, lui inspire des idées, des sentiments, des volontés dont l'expression se saisit au dehors à travers la manifestation des sensations, et ainsi les modifications psychologiques, physiologiques et pathologiques se combinent d'une infinité de manières, dans une expression compliquée.

Si toute modification intérieure, pour être perceptible, doit se traduire à l'extérieur, par contre, toute action extérieure d'un être animé suppose une modification intérieure, qui se manifeste au dehors, en imprimant au corps et à l'action un caractère déterminé.

En d'autres termes, si nous prenons l'homme comme type, toute action du corps suppose une modification de l'âme qui se montre à l'extérieur et dans le corps et dans l'action. Une activité corporelle à laquelle l'âme ne participe pas, d'une manière quelconque, est automatique, sans énergie ni expression : c'est la pose d'un mannequin qui lève le bras parce qu'on l'a placé ainsi. De même, tout mouvement suppose une sensation agréable, désagréable ou indifférente, qui résulte de la facilité ou de la difficulté de l'action et qui doit se manifester à l'extérieur.

Tels sont en général les différents modes d'expression que nous trouvons dans la nature appartenir aux êtres animés et qui montrent à l'extérieur leur activité interne.

Mais il existe encore un autre mode d'expression, qui est commun à tous les êtres vivants et dont nous avons déjà parlé (1re partie, ch. III, § 2) : c'est le rapport qui se trouve entre la forme et les essences génériques, ou spécifiques, ou individuelles. Cette harmonie est, partout dans la nature, maintenue avec une perfection telle que nous pouvons non seulement la concevoir, mais la sentir et en jouir. Il y a entre les essences et les formes une relation si intime que même, selon que les objets sont la réalisation de telle ou telle combinaison, nous les prenons comme symboles de nos idées et de nos sentiments auxquels ils correspondent.

Ces harmonies de la nature, résultant de la loi du vrai, sont l'exemplaire inépuisable auquel l'art recourt pour déterminer l'expression des pensées, ou des idées et des sentiments, laquelle est son but premier.

Comme nous l'avons déjà vu, l'intelligence humaine a pour objet les vérités absolues, les vérités de la science, de la nature, de l'histoire, et même les créations quelconques de l'esprit. Le sentiment est ou purement subjectif, constituant un état actuel de l'âme sans aucun objet déterminé, ou subjectif résultant de l'impression d'un objet sur notre sensibilité interne, ou objectif existant réellement en un autre ou attribué par nous-mêmes à celui-ci. Les formes dont nous disposons appartiennent à l'espace et au temps soit isolés, soit réunis.

Nos idées absolues se ramènent à deux catégories : les idées de perfection et les idées de quantité. Les idées de perfection échappent à la forme dans l'espace : ainsi les vérités absolues, l'infini, le beau, le vrai, le bien, le juste, en un mot, toutes les idées morales, religieuses et philosophiques ne sont pas susceptibles d'être exprimées par les formes dans l'espace, à moins de choisir ou de créer, pour en être des symboles, des choses qui, par suite de l'harmonie générale entre l'idée et la forme, et de la manière dont on les présente dans un objet donné, soient capables d'éveiller dans l'âme du spectateur les idées qu'on veut exprimer. Par contre, toutes ces idées sont expressibles par la parole, forme appartenant au temps. Les idées de quantité, au contraire, sont susceptibles d'être rendues par la parole et par les formes dans l'espace; mais ces dernières les traduisent seulement jusqu'à la troisième puissance ou de une à trois dimensions; au delà l'imagination ne nous fournit plus rien et l'esprit opère sur des formules qui, représentant les formes dans le temps, sont seules aptes à les exprimer toutes.

Les vérités de fait supposent des êtres et des actions dont les formes extérieures appartiennent à la forme dans l'espace, et le développement à la forme dans le temps. Elles peuvent donc être exprimées pour les êtres et les actions, à un moment donné, par les formes dans l'espace et par celles dans le temps qui en font naître les images; et pour le développement complet des êtres et des actions soit par des représentations successives au moyen des formes dans l'espace, soit par les formes dans le temps, soit par les deux moyens réunis, comme dans la réalité. Les créations de notre esprit, selon qu'elles sont de pures idées ou des idées réalisées dans des faits positifs ou inventés par l'intelligence, s'expriment donc au moyen de formes dans l'espace ou dans le temps, isolées ou combinées.

Comme nous l'avons déjà vu, les sentiments purement subjectifs ne sont expressibles pour l'art qu'au moyen de formes dans le temps, bien que dans la réalité, ils se manifestent par le corps. Ainsi par la parole ou le son on peut exprimer sa joie, sa tristesse, et, dans la réalité, cette joie et cette tristesse se montrent dans le regard, l'attitude, etc.; mais pour traduire cette expression corporelle par l'art, le sentiment à rendre devient l'objet de l'œuvre artistique, que l'artiste éprouve ou non ce sentiment au moment où il produit cette œuvre. Cependant le sentiment purement subjectif se manifeste dans l'art par les formes dans l'espace aussi bien que par celles dans le temps, parce qu'il modifie la manière de comprendre, de sentir, de traiter et de faire; il se traduit aussi par ces deux moyens dans la mimique qui réunit l'art à la réalité.

Le sentiment subjectif résultant de l'impression d'un objet, idée, être ou action, est expressible tant par la forme dans l'espace que par celle dans le temps; et quelle qu'elle soit, il s'y manifeste nécessairement. En effet, le sentiment, selon qu'il a été impressionné en tel ou tel sens, porte l'esprit à modifier la forme et même le fond, et à donner ainsi à l'objet le caractère spécial que son impression porte à lui attribuer.

La manifestation des sentiments supposés aux individus que l'on prend dans la réalité, dans la nature ou dans l'histoire, ou que l'on crée pour exprimer sa pensée, est possible par les formes dans le temps et par celles dans l'espace, soit isolées, soit réunies, lorsqu'on fait ressortir dans ces êtres l'expression de ces sentiments comme si réellement ils leur appartenaient. Ainsi, toutes les idées et tous les sentiments subjectifs ou objectifs trouvent leur expression dans l'art considéré d'une façon générale; mais chaque branche de l'art, d'après la matière dont elle dispose, voit son domaine restreint par les formes particulières dont elle doit se servir pour s'exprimer.

Toute idée, de même que tout sentiment, si l'on veut lui donner une réalisation artistique, doit revêtir une forme expressive. Formuler un ou plusieurs jugements, quelque vrais, quelque justes, quelque profonds qu'ils soient, si on ne leur donne pas un cachet distinctif, une tournure élégante, de la grâce, de la finesse, ou une autre qualité saillante qui frappe l'esprit par sa beauté, ce n'est pas produire réellement l'expression artistique d'une idée. Pour prendre une forme expressive, l'idée ne doit pas seulement être bien conçue, mais aussi bien sentie. De même,

dire qu'on éprouve un sentiment, quelque grand, quelque noble qu'il soit, sans imprimer à la forme son caractère propre, qui témoigne d'une émotion réelle et la revêt d'une certaine beauté extérieure, ce n'est pas faire de l'art, mais énoncer un jugement qui a le sentiment pour objet. Que l'on ait à exprimer une idée ou un sentiment, bien que, d'un côté, c'est l'idée et, de l'autre, le sentiment qui l'emporte, il faut l'intervention directe de l'intelligence et de la sensibilité pour les revêtir d'une forme expressive : l'intelligence donne la conception juste de l'objet et de sa portée ; et le sentiment vivement émotionné excite l'imagination à créer une forme caractéristique en rapport avec l'impression reçue de cet objet. Le goût, la science, l'habileté, le raisonnement viennent ensuite agrandir, modifier, polir, achever cette création pour en rendre l'expression aussi juste, aussi complète, aussi belle que possible.

L'expression d'une idée dépend, quant à l'impression qu'elle doit produire, non seulement d'elle-même, mais souvent des circonstances dans lesquelles elle s'émet. Tantôt l'impression sera plus forte parce que les auditeurs ou les spectateurs sont déjà sous l'influence du sentiment qu'elle doit provoquer, qu'elle augmente ainsi et qu'elle porte même au dernier degré d'exaltation ; tantôt elle sera plus grande par son contraste même avec la situation dans laquelle ceux-là se trouvent.

C'est au génie à sentir, à apprécier, à calculer l'effet que produira sa pensée dans le moment donné où il l'exprime ; lui seul peut décider s'il doit la revêtir d'une forme incisive pour la faire pénétrer jusqu'au fond du cœur, ou d'une forme caressante pour éveiller les sen-

timents tendres; ici, il exprimera directement sa pensée; là, il choisira, dans l'imagination ou la nature, des images pour en rendre l'effet plus vif, plus saisissant. Le caractère même de la pensée, l'harmonie naturelle entre les idées, les sentiments et la forme, les circonstances quelconques de temps, de lieux, de personnes lui suggéreront mille moyens de s'élever à une expression grande et belle et de produire une impression profonde.

Il en est de même du sentiment. La sensibilité interne est très active dans l'homme; la moindre chose l'impressionne; mais, par contre, ses émotions ont toujours quelque chose de vague qui les fait échapper à une analyse rigoureuse. Le sentiment se manifeste à l'extérieur d'une façon spontanée, parce qu'il modifie l'être entier, et il est directement expressible par toutes les formes. Cependant les formes dans le temps, la parole, le son inarticulé, le rhythme, le mouvement, les traduisent le mieux, parce que ceux-ci ont avec les sentiments un lien naturel qui les rend aptes à exprimer et à imprimer les émotions les plus diverses dans toutes leurs nuances.

Pour les formes dans le temps, de même que pour celles dans l'espace, il faut, si l'on veut produire une expression artistique et une impression profonde, donner aux mots, aux sons isolés ou combinés, aux timbres opposés ou fusionnés, aux rhythmes lents ou vifs, une forme distinctive, un cachet particulier qui témoigne d'un sentiment réel et frappe vivement. Ajouter des phrases à des phrases, des sons à des sons, des instruments à des instruments; inventer, combiner, superposer des rhythmes, quelque habile-

ment que cela soit fait, si la forme ne contient rien d'autre qui aille au cœur, il n'y a pas plus d'expression artistique ni d'impression réelle que dans la grimace ou les grands tours de bras. Pour exprimer et surtout pour imprimer un sentiment, il faut avant tout le cœur réellement ému qui anime, inspire; ensuite l'intelligence éclairée juge et guide le sentiment et l'imagination; l'habileté, la science, la raison agrandissent l'expression pour lui donner sa plus haute valeur, sa plus grande beauté et son impression la plus profonde.

Dans la nature inerte, chaque objet a son caractère propre qui en fait une individualité distincte, douée de ses propriétés particulières et des propriétés communes à tous les êtres de son espèce. Chacune de ces formes a son cachet distinctif de force, de légèreté, de grâce, d'élégance ou d'autres qualités, qui déterminent le caractère général de l'objet selon son espèce et la modification particulière que ce caractère général subit dans l'individu. Toutes ces formes sont donc expressives et notre union avec l'idéal nous permet d'en sentir et d'en comprendre l'expression. Un ensemble d'objets quelconques, à son tour, prend pour notre esprit une certaine forme et, de même que dans l'individu, la prédominance de telles ou telles formes imprime à ce tout un cachet d'unité, un caractère déterminé. Il acquiert ainsi une certaine expression que l'âme saisit, sous l'influence de laquelle elle se trouve, et à laquelle, par suite du rapport entre la nature et l'idéal, l'idée et le sentiment, elle attribue une portée morale de charme et de beauté.

L'art peut vouloir traduire et réaliser ces deux

expressions soit isolées, soit réunies. Selon l'état habituel ou actuel de l'âme, ou le caractère saillant de l'objet perçu, ou l'impression particulière d'un des caractères de celui-ci, l'artiste s'attache à telle ou telle qualité et, l'idéal la lui faisant concevoir et sentir dans la plus haute perfection, il laisse les autres au second plan pour mettre en évidence celle qui le frappe davantage. Ainsi, l'imitation de la réalité devient un mode d'expression du sentiment propre que l'artiste éprouve à la vue d'un objet unique ou d'un ensemble de choses; et, par sa faculté d'abstraire, il peut totalement isoler, pour ainsi dire, cette expression dont la nature lui fournit les éléments, dans le but d'en faire le symbole de sa propre pensée, alors qu'il veut traduire ses sentiments purement personnels.

Dans la nature, nous voyons les êtres animés, de même que les objets inertes, se trouver revêtus de formes expressives, d'autant plus parfaites qu'ils réalisent des rapports plus élevés. En outre, les modifications internes des animaux se montrent à l'extérieur avec une force telle que, impressionnés par l'éloquence des manifestations de leurs affections, nous sommes souvent portés à attribuer aux bêtes des sentiments que nous seuls éprouvons réellement. Le corps humain est surtout éminemment expressif; les moindres modifications de l'âme peuvent venir s'y peindre.

L'art peut avoir pour objet de traduire à l'extérieur des types, des individualités de toutes sortes, des actions réelles ou imaginaires, des faits d'histoire, de mœurs, en un mot, tout être, toute action créés par l'intelligence ou existant dans la réalité, pris comme moyens de réaliser l'objet de la pensée. La nature

inerte, la nature vivante, les animaux et surtout l'homme nous offrent une infinité de formes que nous pouvons prendre comme symboles de la pensée, et des expressions au moyen desquelles nous en réalisons le développement complet.

Prenons l'homme comme type pour la facilité de l'exposition. Le premier objet c'est de revêtir l'individu dont il s'agit de formes en rapport avec son caractère particulier. Si cet individu est une conception idéale abstraite ou concrète, on doit le réaliser d'après le caractère qu'on lui attribue, en en modifiant les types, qui sont dans la nature, pour les mettre en rapport avec la création de la pensée. Si l'on traite des personnages historiques dont les traits sont connus, ou des personnes qui se trouvent devant les yeux, le type est tout imposé; sinon, dans n'importe quelle branche d'histoire ou de genre, il faut le créer comme pour les êtres purement idéaux. Le second objet, c'est de manifester dans ces formes, l'action de ces êtres d'après le caractère, les passions qu'on leur attribue ou qu'on sait leur appartenir.

Toute action que l'on donne aux différents acteurs mis en scène, doit être expressive ou traduire à l'extérieur, outre l'activité corporelle, les idées, les sentiments et même les sensations qu'on leur suppose, qu'ils ont réellement ou doivent avoir, et les modifications que ces idées, ces sentiments et ces sensations peuvent imprimer à l'action même. D'autre part, il est nécessaire que toute idée, tout sentiment et toute sensation, que l'on attribue ou qui appartiennent à ces acteurs, pour devenir sensibles, se traduisent à l'extérieur en se reflétant dans le corps et dans l'action.

Sinon, il y a, d'un côté, des actions sans motif ni caractère, et, de l'autre, des modifications internes qui échappent.

En résumé donc, les individus que l'on choisit ou que l'on crée pour manifester la pensée par leur caractère particulier et leur action déterminée, doivent réunir d'abord les formes nécessaires, que nous leur voyons dans la nature ou que nous leur donnons pour rendre sensible leur but général; ensuite des formes indiquant ce caractère particulier et enfin l'action du corps avec l'expression de sa propre vitalité et de l'activité de l'âme. En effet, il s'agit de traduire à l'extérieur, dans le corps et par lui, l'idéal que nous avons conçu et l'opération de l'intelligence, du sentiment, de la volonté et de la sensibilité que nous attribuons à cet idéal, vivant de la vie de la pensée et agissant en elle comme une véritable réalité.

Mais l'âme peut intervenir de bien des manières différentes dans l'action qu'on suppose ou qui appartient à l'individu, et par conséquent, il y a une infinité d'expressions possibles selon la prédominance de telle ou telle modification interne.

L'âme est repliée en elle-même, absorbée par la pensée ou le sentiment; son recueillement laisse le corps dans un calme parfait; elle ne commande aucune action déterminée aux différents membres, mais produit sur la figure et dans l'être entier une expression de tranquillité, de jouissance intime.

L'âme agit et commande au corps qui, par suite d'absence de souffrance matérielle, n'offre pas de résistance, fait une action déterminée et exprime l'activité interne.

Le sentiment et la volonté peuvent être d'accord relativement à l'objet de l'action : une mère embrasse son enfant parce qu'elle l'aime. La conformité complète entre l'activité des facultés de l'âme et celle du corps se manifeste par l'épanouissement du sentiment sur les traits et l'énergique franchise de l'action corporelle. Cette énergie augmente à mesure que l'action rencontre des oppositions ou des obstacles, au point de mettre en jeu toutes les puissances du corps : un père veut secourir son fils en danger quoi qu'on fasse pour le retenir.

Le sentiment et la volonté peuvent être opposés : un homme veut bien donner la main à un ennemi quoiqu'il le déteste ; ou bien, il refuse de la donner à un ami qui l'a offensé, quoique son affection pour lui l'y engage. Le sentiment se montre à travers les efforts qu'on fait pour le cacher, et son opposition avec la volonté rend l'action corporelle indécise jusqu'à ce que la volonté dominant le sentiment ou celui-ci entraînant la volonté, l'indécision cesse et produise un mouvement énergique dans l'un sens ou dans l'autre. Cet homme, malgré toutes les raisons de mécontentement qu'il a contre son ami qui l'appelle sur son cœur, après quelques moments d'hésitation se précipite dans ses bras ; ou, malgré toute la volonté qu'il avait de donner la main à son ennemi, la haine l'emporte et il se retire vivement.

La volonté commande au corps une action contraire au sentiment et tend à manifester le sentiment contraire. Cette expression est la plus compliquée, car, malgré toute l'énergie de l'action, la manifestation du sentiment vrai, à travers les apparences hypocrites

d'un sentiment non réel, peut lui donner une grande indécision et la rendre, pour ainsi dire, insaisissable : ainsi un méchant fait des avances à son rival ou son ennemi dans le dessein de le perdre.

Le sentiment et la volonté sont d'accord pour contraindre le corps à faire une action qui lui répugne : afin de prouver qu'il ne craint pas la douleur, un homme, au cœur trempé, met la main dans le feu; ou, pour sauver son enfant de la mort, un père veut maintenir un poids supérieur à sa force. L'expression morale de la volonté et du sentiment se manifeste et imprime à l'action une grande énergie; mais la souffrance réelle du corps y ajoute une expression pathologique qui se montre à travers celle de l'âme.

Le sentiment est en désaccord avec la volonté qui force le corps d'agir malgré sa souffrance; bien que son instinct le pousse à se soustraire à la douleur physique et morale, un brave soldat épuisé de blessures et de fatigue, veut remplir sa mission périlleuse. Selon que la volonté ou le sentiment domine, l'action est plus ou moins énergique, mais fait voir toujours la souffrance corporelle, à laquelle rien ne peut soustraire.

Le corps agit contrairement à la volonté et au sentiment. Il fait une action à laquelle le sentiment et la volonté s'opposent : tombé entre les mains de ses ennemis, un honnête homme est forcé, pour sauver sa vie et sa famille, de signer une pièce qui le couvre de déshonneur. L'action n'est pas énergique, mais fébrile; par contre, l'expression de la volonté et du sentiment se manifeste avec force par la douleur, la haine, le désespoir.

Le corps souffre une action contre laquelle se révoltent le sentiment et la volonté : on enchaîne un homme quoiqu'il soit innocent, et il proteste. L'expression du sentiment et les actions possibles se produisent avec la plus grande énergie; la surexcitation peut aller jusqu'au paroxysme de la passion et à la violence la plus grande des forces corporelles.

Le corps souffre une action à laquelle se soumet la volonté en s'élevant par le sentiment au-dessus de la matière : le martyr, au milieu de la torture, élève son âme à Dieu et prie pour ses bourreaux. L'expression morale l'emporte sur la souffrance physique, sans pouvoir cependant détruire la manifestation de celle-ci.

Le corps agit machinalement, tandis que l'âme est ailleurs par le sentiment, et que la volonté ne participe pas actuellement à l'action : l'esclave porte son fardeau, par habitude, en rêvant à sa patrie. L'action est peu énergique et trahit la souffrance et l'effort, s'il y en a; l'expression est toute morale et en rapport avec le sentiment particulier.

Le corps agit automatiquement sous l'influence du sentiment : pendant ses rêves un criminel poussé par les remords parcourt sa demeure. L'expression peut avoir une certaine énergie, mais l'action est peu décidée.

Le corps souffre ou jouit. La manifestation de ces sensations se traduit au dehors par des modifications physiologiques; l'expression des sentiments quelconques se combine avec ces signes d'une manière plus ou moins sensible.

Tels sont en général les rapports entre l'âme et le corps dans les différentes actions et les manifestations

de ces rapports, qui se diversifient nécessairement à chaque cas particulier.

Il y a encore une dernière situation ; c'est lorsque, au lieu d'être acteur, on est spectateur. Les différents sentiments qui se produisent par l'impression de l'action, et la part qu'on y prend, ou l'intérêt qu'on y porte, se montrent à l'extérieur par leur expression directe et des actions parfois inconscientes, mais le plus souvent vives et spontanées.

Pour réaliser l'expression de sa pensée, l'artiste peut et doit recourir à la nature, dont l'expression est inépuisable. Éclairé par l'idéal, il peut, grâce à sa faculté d'abstraire, saisir la manifestation particulière d'un sentiment déterminé, produite par les formes de la nature inerte ou vivante ; constater l'impression que ces formes produisent sur la sensibilité ; isoler ces éléments expressifs, les concentrer, les agrandir, les attribuer aux objets qu'il crée lui-même, les modifier, les combiner, d'une infinité de manières différentes, pour traduire complètement sa pensée et obtenir l'effet qu'il a en vue.

L'expression est le langage de l'art ; sans elle il peut y avoir des idées, des sentiments et des formes, mais entre ces éléments il n'y a pas de lien : sans expression il n'y a pas d'art véritable. Toutes les perfections possibles, que la connaissance des procédés introduit dans le rendu matériel des objets, sont nulles et d'aucune valeur, si ces formes n'expriment pas la pensée complète et vivante. Par contre, dès que des formes deviennent le signe de la pensée, elles appartiennent à l'art ; si cependant elles ne sont pas menées à leur perfection, l'œuvre est incomplète. L'expression

est donc le trait d'union entre la pensée et la forme, car la forme n'a de rapport avec la pensée qu'en vertu de l'expression dont elle est susceptible.

Mais l'expression n'est pas tout l'art ; car, d'une part, pour qu'elle soit possible, il faut au moins qu'on ait à exprimer une idée ou un sentiment ; sinon d'où viendrait-elle ? Que serait l'expression d'un objet qui ne serait pas ? Et, d'autre part, il faut des formes ; sinon comment rendre sensible ce qu'on pense et ce qu'on sent ?

L'expression, dans l'art, ne consiste donc pas à copier, dans la nature, des effets tout donnés, car alors la photographie serait la chose la plus expressive du monde ; ce qui est une contre-vérité. Elle a pour but de rendre, au moyen des effets que nous trouvons dans la réalité ou que nous créons par analogie avec elle, nos idées et nos sentiments propres, que ceux-ci résultent de la contemplation de la nature ou de la possession et de la jouissance de nous-même.

L'expression ne consiste pas non plus à jeter çà et là quelques formes outrées, ou quelques indications vagues, ébauchées. Dans des œuvres ainsi faites, il n'y a souvent ni art, ni expression. C'est du charlatanisme couvrant l'ignorance. Cela dispense d'étudier même le métier et aussi de penser. Ainsi l'on a senti, donc c'est un chef-d'œuvre. Cette manière de voir et de faire est facile, mais ne dit rien. Certes, c'est à l'artiste à chercher sa voie. L'un peut être trop minutieux et achever tellement les détails que l'ensemble en souffre et que l'art y perd. Mais, par contre, cet autre est si peu soigneux et achève si peu, que son œuvre n'est pas même une esquisse ou une ébauche satisfaisante.

Si un tableau, par exemple, ne doit pas être un miroir, il ne convient cependant pas que ce soit à peine une palette mal nettoyée. Libre à chacun de procéder comme il l'entend; mais si l'on veut produire une œuvre artistique, il faut qu'il y ait une pensée d'abord, une forme ensuite, et entre ces deux objets un lien vivant, l'expression.

L'expression a donc une haute valeur dans l'art, car elle donne à un objet matériel une portée morale; aussi elle est la chose la plus difficile. Tous ont l'intelligence, l'imagination, le sentiment plus ou moins forts et développés; tous peuvent apprendre à rendre la forme, en tant que forme. Mais quand on a cultivé toutes les facultés de son âme et exercé tous les organes du corps, l'expression est encore difficile. Elle établit une lutte entre l'esprit et la matière : les formes doivent signifier la pensée complète, claire, brillante, et plus il faut les déterminer, moins elles se plient à l'expression. Il est facile d'imiter la nature quand on a acquis de l'habileté; il n'est pas bien difficile encore de disposer un sujet qu'on crée ou dont on trouve les données toutes faites. Mais imprimer à chacun des objets, êtres ou choses, leur caractère, leur physionomie propre, vraie, complète, expressive; réaliser les actions, les attitudes, les gestes, les expressions qui manifestent leurs pensées, leurs sentiments avec tant de vérité et de clarté qu'ils nous frappent, nous attirent, nous émeuvent et nous font pénétrer ces sentiments et ces idées ; traduire ainsi par la forme du corps l'activité de l'âme et exprimer, au moyen de toutes ces choses, les idées et les sentiments qu'on a soi-même, cela n'est point facile.

Ce qui plus est, cette forme, ce sujet qu'on travaille, qu'on approfondit, ne sont pas le plus souvent, dans l'art, le signe d'eux-mêmes, mais de la pensée à laquelle, par eux-mêmes, ils sont étrangers. Cependant c'est au moyen de ce sujet et de ces formes que l'artiste exprime ses joies, ses souffrances, ses aspirations les plus intimes. Il ne peint pas seulement pour peindre, ne représente pas un homme ou une chose, dans le simple but de représenter ces objets, mais pour nous faire jouir de la possession de l'idéal qu'il conçoit, des émotions qu'il éprouve, des beautés qu'il produit. Impuissant à nous faire partager ces intimités de sa pensée par la pensée seule, il cherche un sujet, l'élabore, le dispose, crée des formes, des expressions pour pénétrer jusqu'à notre âme, nous communiquer ses idées et ses sentiments, et non pour montrer l'image d'un objet réel ou fictif. Dans cette lutte de l'esprit contre la matière, le génie même doute, hésite, fait, défait son œuvre parce qu'elle ne traduit pas sa pensée, parce que les formes, quelque splendides qu'elles soient, la disposition, quelque habile qu'on la suppose, ne disent pas assez clairement ce qu'il contemple dans son esprit et sent dans son cœur.

L'expression, dans la réalité, est belle par elle-même. Dans la nature inerte, qu'on prenne un individu isolé ou un ensemble, l'expression résulte toujours de la disposition d'un tout ou de ses diverses parties, de manière à constituer une unité par la prédominance d'un caractère déterminé qui frappe le sentiment. Les lignes, les surfaces, les figures, les couleurs, la lumière, l'ombre, les sons, les bruits, le ciel, la terre, les eaux, tout, en un mot, éveille en nous des

émotions qui épanouissent ou concentrent l'âme, la rendent joyeuse ou triste, calme ou agitée; tout est doué d'une certaine vitalité qui se manifeste et nous impressionne. Les choses extérieures correspondent à nos idées; chaque idée a un sentiment correspondant; les sensations que procurent les objets, éveillent donc nos idées et nos sentiments. De là nous attribuons aux choses qui nous impressionnent, une certaine beauté morale et nous les prenons presque instinctivement comme symboles des sentiments qu'ils provoquent en nous.

Dans la nature animée, à mesure que des rapports plus élevés se réalisent, les êtres deviennent plus expressifs; leurs affections, leurs passions, leurs désirs se manifestent à l'extérieur d'une manière sensible et évidente. Comme certains rapports, réalisés en nous, le sont aussi en eux, bien qu'ils n'aient pas de conscience morale, nous sommes portés à leur attribuer des sentiments moraux, par suite de l'expression énergique qui nous frappe dans la manifestation de leurs modifications instinctives. Ainsi il se fait que nous les prenons encore plus facilement comme symboles de tel ou tel sentiment, d'après la prédominance de tel ou tel caractère expressif de douceur, de force, de fierté, d'élégance, etc.

L'homme est tout expression. Son corps, constitué de membres proportionnés dont le jeu est facile et plein de vie, animé de forces puissantes, doué d'une sensibilité exquise, uni à une âme qui pense, sent et veut, est expressif dans tous les détails de sa constitution externe. Aucune partie qui ne se modifie d'après son activité actuelle, ses sentiments, ses voli-

tions; la moindre émotion se trahit au dehors par le regard, la couleur, le geste, par le corps entier. Cet être, susceptible d'une infinité de combinaisons dans ses facultés essentielles et ses facultés accidentelles, est apte à traduire, dans sa forme, toutes les idées et tous les sentiments. Aussi peut-il être pris comme symbole de toutes les idées abstraites et concrètes, de tous les sentiments, de toutes les perfections et de toutes les imperfections.

Ce qui augmente encore cette beauté expressive, c'est qu'en toute circonstance, elle manifeste l'âme et a toujours une portée morale dont l'impression est directe. Dans les animaux déjà, toute affection, selon qu'elle est bienveillante ou malveillante relativement à son objet, embellit ou enlaidit les formes par la grande contraction ou l'extrême extension des membres ou leur développement naturel, facile et gracieux. Mais dans l'homme, en qui les diverses modifications sont des sentiments réels, d'une valeur infiniment plus haute, l'effet est plus grand, plus saisissable, plus expressif. Tout sentiment, bon ou mauvais, produit à côté de sa beauté ou de sa laideur, comme manifestation de la vie, l'expression d'une beauté ou d'une laideur morale. Dans l'être humain donc, l'expression est doublement belle, car elle le montre sous le rapport du corps et de l'âme. La beauté de l'expression morale l'emporte sur celle de l'expression physique et éclate surtout, dans toute sa grandeur, lorsque ces deux expressions sont opposées; lorsque, dans sa lutte contre le mal et la douleur, l'homme s'élève au-dessus d'eux pour s'élancer vers l'infini.

La nature est l'exemplaire inépuisable dans lequel

l'art trouve toutes les expressions : l'artiste peut donc s'approprier l'infinité des moyens expressifs que lui fournit la réalité, avec toute la beauté dont ils y sont revêtus. Mais, de même que notre esprit est capable d'abstraire les qualités des individus, de s'élever du particulier au général et de créer une infinité d'êtres en dehors de la nature et supérieurs à elle, de même il peut, comme nous l'avons déjà vu, isoler les expressions, les concentrer, les rendre supérieures à celles de la nature : autant son idéal est au-dessus de la réalité, autant son expression peut l'emporter sur elle. L'expression dans l'art est donc plus parfaite et plus belle que dans la nature même.

La réalité nous offre certes l'homme susceptible d'éprouver tous les sentiments et capable de les manifester tous ; mais nous puisons aussi en elle une infinité d'êtres et de choses que nous prenons comme symboles de nos sentiments, bien que, par eux-mêmes, ils n'aient pas cette signification, que nul d'entre eux n'éprouve ces sentiments et que les animaux les plus parfaits même subissent seulement des modifications qui ont quelque analogie avec nos affections. En faisant de ces objets les signes de la pensée parce que, par suite de leur rapport avec nos idées, ils opèrent sur notre sensibilité et lui font éprouver des modifications, nous les élevons au-dessus de leur nature, nous les ennoblissons de toute la noblesse de la pensée et nous les rapprochons de la dignité de notre propre être. En outre, de même que dans l'art la forme n'est pas pour elle-même ni pour imiter plus ou moins parfaitement un être ou un objet réel, mais pour rendre la pensée sensible, de même l'expression

que nous réalisons par les formes de ces objets, n'y est pas pour reproduire plus ou moins habilement les qualités expressives trouvées dans la nature, mais pour exprimer nos sentiments à nous, qui ne sont pas dans la réalité, mais dans notre âme. Ainsi, dans l'art, l'expression a toujours une portée morale : l'être ou l'objet que nous choisissons ou que nous formons pour traduire la pensée, en devient par cela même le symbole et n'a pour but que de la réaliser avec tout le sentiment qu'elle contient.

Si nous prenons la nature inerte, l'expression que nous lui donnons n'interprète pas seulement le sentiment objectif qui est dans la réalité, mais le sentiment subjectif qui est en nous. Certes nous imitons, dans la nature, ce qui est susceptible d'être employé pour contribuer à cette expression et en augmenter le charme et la beauté; mais cette imitation n'est qu'un moyen, jamais un but. Cela est tellement vrai que, mille et mille fois, l'artiste réalise au moyen de la chose la plus vulgaire, la plus prosaïque, un vieux tronc d'arbre, une cabane, un coin de roche, par exemple, une haute expression du sentiment. Considéré en lui-même, l'objet est nul; sa reproduction avec tout ce que lui donne la réalité est tout aussi insignifiante; et, à mesure que l'artiste réalise dans cet objet, par l'expression qu'il lui imprime, la signification qu'il lui donne, cette chose devient un être vivant, une manifestation si sensible de sa pensée, de son sentiment, que nous pénétrons ceux-ci comme si nous lisions dans son âme.

Quelle n'est pas la puissance expressive du son! En lui-même il est indifférent à tous les sentiments et ce-

pendant il les exprime tous avec une égale facilité. Transformé par l'âme, il en peint la joie, la souffrance, les transports, l'amour, la haine. Les nuances du son et ses accents vont à l'infini; l'expression s'étend de même et traduit jusqu'aux émotions les plus fugitives. Que sont la note, le timbre, le rhythme que nous fournit la nature? Que sont même l'harmonie, la mélodie, l'orchestre entier, si dans ces objets il n'y a pas de sentiment? Et pourtant quelle beauté d'expression, quels effets réalisent ces choses, insignifiantes par elles-mêmes, quand l'artiste s'en sert pour exprimer les palpitations de son cœur, la vitalité de son âme sensible et émue!

Si nous prenons la nature vivante, l'expression que nous lui donnons n'a de même pour but que de rendre notre pensée à nous et non les sentiments qui sont objectivement dans la réalité. Nous recourons à celle-ci, comme à un modèle, à une source, pour lui dérober tous ses éléments expressifs, son charme, sa beauté au profit du rendu de notre pensée; mais encore l'imitation est toujours le moyen, jamais le but. L'expression ici devient un objet plus vaste, plus difficile : il ne s'agit plus seulement de traduire directement ses propres émotions, mais encore les modifications de ceux que l'on fait vivre et agir. Il y a donc réellement une expression double : celle des sentiments que nous éprouvons nous-mêmes; celle des sentiments que nous supposons aux êtres que nous créons; mais celle-ci n'est jamais qu'au service de celle-là. Ces êtres vivent, agissent, jouissent ou souffrent pour exprimer notre pensée et rien que notre pensée. La beauté de l'expression augmente donc

parce que le nombre des rapports s'est accru; parce qu'il y a une manifestation d'activité physique et morale coordonnée en elle-même avec une unité et une vitalité puissantes.

En résumé donc, la beauté de l'expression d'une pure idée consiste dans la manifestation de l'impression que celle-ci produit sur la sensibilité, dans le cachet particulier que lui donne le sentiment selon cette impression. La beauté de l'expression de l'idée ou du type d'un être par la forme résulte du rapport d'unité entre l'essence, ou les propriétés des êtres et des choses, et leurs formes déterminées qui permettent la complète réalisation de leur but par le développement facile de leurs forces, ou de leur vitalité en acte. La beauté de l'expression de nos pensées, ou de nos idées unies à nos sentiments, consiste dans la manifestation sensible et distinctive du caractère et de la vitalité des êtres et des objets que nous employons, considérés en eux-mêmes, ainsi que dans le rendu complet du sentiment que nous cherchons à traduire au dehors au moyen de ces objets et de ces êtres. Dans toute œuvre, l'expression, considérée objectivement, doit être en rapport avec les objets dont on se sert, les idées que l'on traite; elle n'a donc pas et ne peut pas avoir la même portée dans n'importe quelle production de l'art Mais toujours elle doit être la manifestation du sentiment de l'artiste, de sa vitalité propre. C'est par l'expression du sentiment et l'impression qui en résulte, qu'une œuvre d'art n'est pas seulement une unité de fait, de calcul, mais avant tout une unité vivante, un être de la pensée, doué d'une beauté qui nous charme, d'une éloquence qui nous transporte.

CHAPITRE VII.

LA VÉRITÉ DE LA PENSÉE.

SOMMAIRE : *Comment la vérité est et se développe dans la pensée; source des différents principes de philosophie. — Quand l'intelligence est dans le vrai. — Le développement de la vérité est infini. — La vérité des idéaux perçus et de ceux déterminés par l'intelligence humaine. — La vérité de l'action idéale : action historique, mœurs et caractères. — Action purement idéale.*

L'intelligence humaine conçoit l'idée de l'infini, principe et source de toutes les autres idées de perfection et de quantité. Si l'esprit ne se laissait souvent distraire par les préoccupations de la vie matérielle; égarer par de fausses apparences; séduire par des mensonges qu'il se crée lui-même; pousser par l'aveugle préjugé qui affirme sans savoir; dominer par les passions qui l'entraînent dans la voie de l'erreur, rien ne lui serait plus facile que de connaître la vérité toujours présente à l'intelligence.

Tout le monde admet les idées de nombre comme positives; ce n'est pourtant pas que la généralité les connaisse ni dans leur essence, ni dans leurs développements, ni dans leurs applications infinies. La plupart n'en possèdent que les notions les plus élémentaires et les applications les plus pratiques ; ce qui ne les empêche pas de proclamer l'infaillibilité des nombres,

ou leur suprême vérité. Cependant on ne se demande guère d'où dépend cette vérité et on se contente d'affirmer qu'elle est, sans pénétrer plus avant.

Mais lorsqu'il s'agit des idées de perfection ou de relation, des essences des êtres, de la nature des choses, de la philosophie, en un mot, il n'en est plus de même.

L'un, sous prétexte qu'il ne peut admettre que ce qu'il lui est possible de voir et de palper, nie l'âme, les idées, l'infini. Il oublie que les idées de nombre lui sont tout aussi impalpables, bien qu'il les admette; il ne voit pas qu'il se trouve ainsi en contradiction avec lui-même, et il refuse de constater, dans la réalité, l'application des idées de perfection qu'il y découvrirait aussi facilement que par son esprit, et non par ses sens, il y constate l'application des nombres.

Un autre, au lieu de rechercher la vérité réelle telle qu'elle est, et de se baser sur ces idées claires et simples, fait des définitions, ni prouvées, ni probables, dans lesquelles, par une erreur d'esprit ou par le désir de sophistiquer, il confond l'infini avec l'indéfini, l'être pur et parfait, suprême réalité, avec le pur être, idée abstraite et néant. Ensuite il bâtit, sur ces idées fausses, un système qui ne mène à rien qu'à faire naître le doute et à désorienter complètement l'intelligence trop faible pour découvrir où sa bonne foi a été surprise.

D'autres, ignorant que la vérité est une, et que toutes les vérités particulières découlent les unes des autres, prennent une idée ici, une autre là, et veulent, moitié de bon sens, moitié de sentiment, raisonner sur toutes choses. Que souvent ils se trompent, cela n'a pas besoin de démonstration; car n'ayant pas appro-

fondi ce qu'ils admettent, ils n'en connaissent ni la portée, ni les rapports. D'autres ont une autre manière d'agir et de juger.

Ainsi une foule de systèmes les plus contraires sont venus au jour et ont joué leur rôle petit ou grand dans le monde. Car toute idée, vraie ou fausse, fait son évolution en se vulgarisant, et se met en pratique. L'erreur se perd, la vérité subsiste, parce que son développement est infini. Le progrès marche ainsi de vérité en vérité et s'affirme en rendant les erreurs de plus en plus impossibles. Dans le courant de cet ouvrage, nous avons déjà eu l'occasion de combattre différentes de ces théories erronées; nous nous proposons de développer, dans un autre travail, quelles influences elles ont exercées sur le développement et l'expression des arts aux diverses époques de l'histoire.

Quand l'intelligence humaine est-elle dans le vrai? L'âme est en communication avec elle même, avec la nature et avec Dieu. Le sentiment est d'accord avec l'intelligence pour nous le dire, et à tout instant nous le prouvons à nous-mêmes, en portant des jugements absolus sur toutes sortes d'objets. Pour devenir philosophe, il ne faut pas cesser d'être homme et faire table rase de tout ce que l'on sait, afin de chercher ce qui est. Il suffit de rentrer en soi-même, sans préjugé; de contrôler sa science acquise et de s'élever à la vérité même. C'est une puérilité de mettre en doute son intelligence ou son existence; car alors à quoi bon raisonner? C'en est une autre presque tout aussi grande que de mettre en doute l'existence du monde réel dont nous avons une certitude naturelle.

Or, l'existence de l'âme admise, comme elle n'est pas

en vertu d'elle-même, il faut bien qu'elle existe en vertu d'autre chose. Le principe de cause s'impose donc immédiatement et avec lui l'infini, la cause première. Qu'on parte de l'existence de soi-même, ou de celle de l'univers, ou de celle des lois des êtres, que l'observation la plus superficielle de la réalité fait constater, on arrive toujours au même résultat. L'idée de l'infini existant en lui-même surgit toujours comme premier terme. Cette idée trouvée, on en tire toutes les vérités de la raison et on contrôle avec elle toutes les vérités de fait. L'esprit peut ne pas saisir complètement une vérité, surtout dans ses rapports les plus élevés; mais, la vérité lui étant toujours présente comme son objet, il est capable de la connaître et, s'il ne la conçoit pas telle qu'elle est, c'est que, ne l'ayant pas assez étudiée, il ne discerne pas suffisamment son essence, y introduit ce qui y répugne, ou en retranche ce qui y est nécessaire, et établit ainsi la confusion et l'erreur.

Toute vérité allant à l'infini est susceptible de recevoir un développement infini dans ses conséquences, ses relations et ses applications. Ainsi soit le vrai : on peut le considérer en lui-même, ce qu'il est; dans ses relations avec le beau, le bien, le juste, etc.; dans ses applications à la nature, à l'histoire, à la philosophie, etc. L'esprit qui s'occupe de ces études est dans le vrai s'il comprend ce principe tel qu'il est; si les conclusions qu'il en tire ressortent logiquement des prémisses, c'est-à-dire, y sont contenues; s'il le distingue nettement des autres; si, dans les infinies applications aux choses de la nature et de la pensée, il constate les rapports réels et se laisse guider, non

par le sentiment, l'imagination ou le préjugé, mais par la raison seule analysant, comparant, scrutant jusqu'au fond des choses pour trouver ce qui est.

L'intelligence humaine connaît les individualités qui sont dans la nature, et conçoit les types de genres et d'espèces. La notion de l'individu seule est conforme à la réalité; car les espèces et les genres n'existent que pour la pensée et ne constituent qu'un ensemble de propriétés essentielles et communes à toute une catégorie d'êtres, et non un être existant ou susceptible d'existence. Ces types sont-ils vrais? Évidemment. En effet, nous pouvons les considérer comme des déterminations de plus en plus complètes de l'idée abstraite d'être qui, en recevant enfin des déterminations accidentelles, deviennent susceptibles d'existence individuelle. Quand l'intelligence s'élève du réel à l'idée de genre et d'espèce, elle est donc dans le vrai, si elle distingue nettement les propriétés essentielles des propriétés accidentelles ; n'introduit pas dans l'essence ce qui est accident; n'y néglige pas ce qui est essentiel et forme ainsi une notion à laquelle répondent tous les êtres du genre ou de l'espèce.

Se basant sur l'idéal seul ou sur la réalité éclairée par l'idéal, l'intelligence peut déterminer ces mêmes idées génériques ou spécifiques au moyen de propriétés individuelles; elle produit ainsi des types conformes à la réalité et des types d'êtres non réels. Ces types sont-ils vrais? Ceux correspondant à la réalité sont vrais parce qu'ils sont conformes en même temps à leur type éternel, dans lequel ne peut se trouver aucune idée qui soit fausse, contradictoire ou destructive d'elle-même. Les types non conformes à la réalité

sont vrais cependant, si les qualités dont les doue l'intelligence sont susceptibles d'exister en un seul et même être.

Soit l'essence générique homme : on peut déterminer ce type abstrait par des propriétés diverses de bonté, de justice, de force, de faiblesse, de méchanceté, etc., et obtenir ainsi, d'un côté, des individualités tout à fait concrètes, correspondant aux êtres de la nature dont elles sont comme l'idéal ou l'exemplaire parfait; et, de l'autre côté, des individualités plus ou moins abstraites, possibles seulement pour la pensée, et en dehors ou au-dessus de la réalité. Ces êtres sont vrais quand leurs propriétés se trouvent compatibles avec leur nature. Mais si l'on réunissait la bonté et la méchanceté, l'intelligence et la folie, la faiblesse et la force, dans un même individu, de manière que l'une propriété fût destructive de l'autre, cet être serait faux et impossible. Cela ne signifie pas que, pour chaque type, les propriétés doivent être conçues dans toute leur perfection et que les individus d'un caractère peu tranché, ou mixte si l'on veut, soient impossibles : l'homme fort ou bon peut avoir ses moments de faiblesse, de passion; mais sa force ou sa bonté doit dominer, sinon quel en serait le caractère? celui de ne pas en avoir? une individualité bonne ou mauvaise, forte ou faible au hasard?

L'intelligence, en attribuant à certains êtres comme essentielles des qualités qui ne sont qu'accidentelles ou même ne leur appartiennent pas du tout, crée des genres et des espèces qui n'ont de correspondant ni réel, ni possible dans la réalité, et lui servent comme symboles de la pensée. Ainsi en supposant à l'être

humain la prédominance des passions basses, des appétits sensuels, on fait un type intermédiaire entre l'homme et la bête. De la même manière on forme tous ces types personnifiant les forces de la nature, les sentiments, les idées les plus abstraites. Ces êtres sont susceptibles de vérité pour l'esprit, si les caractères dont on les doue sont compatibles entre eux; si l'individu ainsi obtenu répond réellement par ses propriétés à l'idée qu'il est appelé à exprimer, et s'il revêt des formes qui la rendent sensible. Ainsi les Grecs ont bien formé leur satyre, symbole de la lubricité; c'est encore un homme par la tête et le tronc, mais déjà sa figure et ses formes se dégradent et le rapprochent du bouc, auquel la partie inférieure du corps appartient entièrement. Si l'on voulait déterminer ce type au moyen de formes caractéristiques non de dégradation, mais de force, de faiblesse, d'élégance, de légèreté, empruntées à des êtres dans lesquels ces qualités prédominent, il serait faux.

L'intelligence conçoit, pour chaque idéal qu'elle connaît, un développement d'activité ou une action. Si elle base son idéal sur la réalité pour exposer un fait historique ou un trait de mœurs, par exemple, cette action est vraie, si elle correspond aux mœurs ou à l'histoire. Mais examinons cela de plus près.

La véritable histoire doit être absolument vraie et donner les faits tels qu'ils sont dans leur ensemble et leurs détails. Elle peut en rechercher, discuter, apprécier les causes, les résultats, la valeur, mais elle n'est pas en droit de les modifier. L'art n'est pas astreint à cette vérité absolue. D'abord, pour bien des branches, il serait impossible de la conserver. Si la poésie ra-

conte au besoin, dans l'épopée, les faits avec toute leur vérité réelle, elle ne peut déjà plus les exposer de même dans le drame, la tragédie ; il y a des exigences scéniques; il faut que l'action principale marche et ne soit pas arrêtée par les détails; des faits très vrais ne se mettraient pas sous les yeux sans exciter le dégoût, et ainsi de suite. Mais là il y a encore un développement réel d'une grande action, se déroulant dans une infinité d'instants et composée d'un certain nombre d'actions secondaires qui se lient, s'expliquent et tendent ensemble au dénouement. Dans la peinture et la sculpture une telle exposition est irréalisable. Quand même on ferait une série de compositions pour représenter une succession d'actions, chacune de celles-ci est immobilisée à un certain moment ; l'esprit supplée à ce qui précède et à ce qui suit, mais l'œuvre ne le montre pas.

L'artiste a donc le choix libre des actions les plus caractéristiques, qui expriment le mieux le fait. Qu'il ait à les dérouler par des scènes successives ou à les fixer dans un moment donné, il peut écarter tout ce qui n'est pas absolument nécessaire, concentrer l'action générale dans un nombre plus restreint de personnages et d'instants. Pourvu que ceux-ci soient suffisamment caractérisés pour traduire la vérité réelle du fait, l'auteur est en droit de le rendre tel qu'il le comprend, le sent et l'imagine, sans cesser d'être vrai.

Un peintre veut, par exemple, représenter cet épisode d'une bataille : un lieutenant de cavalerie, suivi de vingt-cinq de ses hommes, se jette sur une batterie ennemie dont il s'empare après avoir sabré la moitié des artilleurs et perdu dix de ses cavaliers. L'artiste ne doit pas peindre tout juste vingt-cinq hommes avec

leur lieutenant et une batterie bien au complet; en outre, quoiqu'il y ait dans cette action une foule d'instants qui, d'après la vérité absolue du fait, se sont présentés dans tel ordre et non dans tel autre, le peintre n'est pas astreint à ne pas sortir de cette donnée. Il est toujours vrai s'il expose le fait principal dans un moment caractéristique, tout en y introduisant des épisodes qui expriment, comme présentes à cet instant, des actions qui dans la réalité l'ont précédé ou suivi. Ainsi, en supposant que l'artiste choisisse, comme fait principal, le moment où le lieutenant, voyant l'ennemi défait, crie victoire, il peut parfaitement représenter, comme épisodes, des artilleurs qui luttent encore, tuent des cavaliers; des cavaliers qui sabrent des artilleurs; d'autres qui s'emparent d'un canon, etc., sans que les indications tout à fait historiques soient absolument suivies. Cependant il reste vrai, parce que l'action telle qu'il l'expose, conserve la vérité relative du fait principal et des épisodes. S'il n'avait à représenter qu'un fait, sans qu'il lui fût possible d'y introduire des épisodes qui le complètent, par exemple : un soldat arrache un drapeau à un ennemi, il aurait toujours le choix de l'instant qu'il rendrait le plus expressif possible, tout en restant dans le vrai.

Lorsque l'artiste, pour exposer les mœurs, le caractère, les vices, les travers, etc., d'une époque, d'un peuple, etc., crée des types pour les rendre, il leur attribue une action déterminée. Celle-ci est vraie, si les données générales correspondent à la réalité, alors même qu'aucune des actions particulières, que l'action générale, que les individus mis en scène n'auraient réellement pas existé. Si dans un roman, un drame,

une épopée, un tableau, on veut caractériser, par exemple, les luttes religieuses du XVI[e] siècle, sans prendre même des individus ou des faits historiques, l'œuvre est vraie, lorsque aux hommes et aux choses qu'on expose, on imprime le caractère des hommes et des choses de ce temps, de manière que, si les gens et les faits particuliers qu'on met en scène avaient existé réellement, ils auraient été tels. Dans ce cas on peut aller même, sans cesser d'être vrai, jusqu'à typer, dans un seul individu, les idées, les aspirations, les passions d'un parti, d'une secte, d'un peuple, d'une époque.

Quand l'artiste se crée un idéal en dehors et au-dessus de la nature, et lui attribue une action, bien qu'elle soit absolument étrangère à la réalité et impossible d'après elle, cette action est susceptible encore d'avoir sa vérité pour l'esprit. La première condition est de mettre en relation avec l'être que l'on crée, le milieu dans lequel on le fait agir; la seconde, de le faire agir d'après son caractère propre et le milieu dans lequel il se trouve. Ainsi les mythes, les féeries, les légendes de toutes sortes donnent des faits non réels, impossibles même; cependant s'ils sont bien conçus, on s'y intéresse, on s'y attache comme à des réalités, parce qu'il y a, entre le caractère des êtres et leurs actions, un rapport véritable qui leur conserve un cachet de vraisemblance, et parce que, sous le voile de la fiction, de l'allégorie, de la fable, il y a toujours quelque lien avec nous-mêmes, avec nos joies, nos souffrances, nos sentiments les plus intimes qui sont vrais et dont nous trouvons l'image dans ces charmants drames, créés par l'imagination pour la pensée avide de merveilleux.

CHAPITRE VIII.

LA VÉRITÉ DU SENTIMENT.

SOMMAIRE : *Le sentiment doit être vrai sous différents rapports. — L'intelligence décide de la vérité du sentiment. — La vérité du sentiment ne détruit pas le caractère personnel de celui-ci. — La vérité du sentiment dans le développement de l'action idéale.*

Le sentiment doit être vrai sous différents rapports, car nous avons dans l'art le sentiment objectif, le sentiment subjectif résultant de l'impression d'un objet et le sentiment purement subjectif ou l'état de sensibilité actuelle de l'âme. Le sentiment objectif ou ce qui, dans l'objet dont on s'occupe, peut impressionner la sensibilité interne, sert de fondement au sentiment subjectif. Toute chose a, en général, un rapport plus ou moins intime avec le sentiment et excite l'amour ou la haine, l'attraction ou la répulsion. L'indifférence est le plus souvent le résultat d'un manque d'attention ou de l'ignorance. Ces mêmes causes peuvent faire en sorte que l'impression d'un objet, sur la nature duquel on se trompe ou que l'on ne remarque pas assez, ne soit pas en rapport réel avec celui-ci et que, par conséquent, elle est fausse. Ainsi l'habitude de voir certaines choses fait qu'on ne les regarde même plus et qu'on passe devant elles avec la plus grande indifférence ; dès qu'on y prête l'attention, elles semblent bonnes ou mau-

vaises, attrayantes ou repoussantes, etc., alors l'ignorance ou la science intervient, celle-ci pour juger juste, celle-là pour juger juste ou de travers, mais sans connaissance de cause. Un ignorant sera séduit par les couleurs fraîches d'une toile sans valeur, par exemple, tandis qu'il se moque du connaisseur qui s'extasie devant un tableau bien sale, à moitié invisible, et rit à son tour de l'autre.

Le sentiment est une chose toute personnelle ; mais deux sentiments contradictoires relativement à un même objet ne peuvent pas être également vrais et, si notre ignorant et notre connaisseur peuvent avoir tous les deux tort en portant leur jugement sur une œuvre donnée, il est de toute évidence que de deux contradicteurs, il n'y en a qu'un seul qui puisse avoir raison. Qui décide de la vérité du sentiment? Naturellement l'intelligence. L'impression première n'est donc pas le sentiment réel, car elle est fausse ou vraie, selon le plus ou moins de science, d'aptitude, d'attention du spectateur ou de l'auditeur ; et si elle servait, sans autre condition, de fondement à l'interprétation artistique, le sentiment dans l'art serait indifférent au vrai et au faux, ce qui n'est pas. Certes il y a encore de l'art, malgré la fausseté du sentiment subjectif, parce que l'artiste exprime encore toujours son sentiment à lui ; mais son erreur enlève de la valeur à son œuvre et, dans des époques et chez des peuples instruits, cette erreur est inadmissible.

La première impression d'un objet ne peut donc que suggérer l'idée, le désir d'entreprendre un sujet ; mais pour que le sentiment ait sa valeur, il faut en avoir contrôlé la vérité par l'étude aussi approfondie que

possible de la chose en elle-même; avoir constaté si l'impression que celle-ci a produite est en rapport avec celle qu'elle doit produire, et si l'objet a bien les qualités qu'on a cru y voir et qui semblaient avoir impressionné.

La vérité, par rapport à son objet, du sentiment subjectif, contrôlé et affermi par la raison, n'en détruit pas le caractère personnel. En effet, chacun a des dispositions tout à fait individuelles : l'un est d'humeur joyeuse, l'autre est sombre et triste. Tous, quelque profonde que soit leur étude, ne sont pas impressionnés de même de leur objet, fût-il identique. Chacun sent plus vivement telle ou telle des qualités, s'attache à elle, met les autres en seconde ligne et donne, de cette manière, à son œuvre un cachet tout spécial et purement personnel. Ainsi le sentiment est doublement vrai : relativement à l'artiste et à l'objet.

L'un, peintre de caractère gai et badin, voit la joie partout; ce qu'il affectionne, ce sont les paysages agréables, les tons clairs, l'air pur et serein; s'il voit un site un peu triste, il trouve moyen de l'égayer encore. L'autre, caractère mélancolique et rêveur, aime la solitude sauvage, le paysage triste, l'air morne; s'il reproduit un site riant, il y cherche encore quelque chose de triste comme son cœur. Tous deux sont vrais cependant, car tous deux comprennent leur sujet et le rendent avec connaissance de cause et un sentiment réel; mais chacun d'eux veut avant tout épancher son âme, faire partager ses émotions, exprimer son sentiment et met en premier ordre ce qu'il a le mieux senti.

Dans le portrait même on peut constater cette vérité.

La première condition d'un portrait, c'est qu'il soit ressemblant et exprime le caractère de la personne dont il reproduit l'image. Soit une jeune fille; qu'elle pose devant vingt-cinq peintres différents. L'un est impressionné de sa naïveté enfantine ou de sa coquetterie; l'autre de son élégance, de sa grâce ou de sa vivacité; tel saisit déjà l'éveil des passions dans son regard brillant et expressif; tel, à travers les soins de l'enfant pour sa poupée, entrevoit en elle la mère; celui-ci est frappé de la beauté, de l'expression de telle ligne; celui-là de la rondeur, de la finesse de telle forme. Bref, chacun, selon la situation actuelle de son âme, selon son caractère et ses tendances naturelles, saisit dans ce modèle une ou plusieurs de ces qualités et les fait valoir dans son œuvre. Les vingt-cinq portraits terminés, tous ressemblent à la jeune fille et expriment son caractère général; mais pas deux portraits ne se ressemblent, parce que chaque artiste traduit en outre, d'une façon spéciale, les perfections qui l'ont impressionné le plus et s'attache moins aux autres.

Le sentiment intervient aussi dans le développement d'une action, dans les sentiments qu'on attribue aux acteurs et dans les expressions qui les manifestent. Ici encore c'est l'intelligence qui lui sert de guide pour le maintenir dans le vrai. On peut supposer à ses personnages des sentiments en opposition avec leur caractère, leur action ou leur but; des actions qui supposent des sentiments faux, qui sont contraires à leur rôle, en dehors du sujet traité, etc. Toutes ces erreurs nées d'un sentiment peu éclairé ou peu attentif, ne sont pas admissibles dans les arts; tout doit y être vrai. Il faut que l'intelligence saisisse son objet tel

qu'il est, et maintienne le sentiment dans la vérité; que les êtres et les objets créés pour exprimer la pensée soient vrais et par rapport à celle-ci et par rapport, sinon à la réalité, du moins aux harmonies de la nature, fondement de l'expression dans l'art, comme dans la création.

CHAPITRE IX.

LA VÉRITÉ DE LA FORME.

SOMMAIRE : *La forme doit être vraie sous différents rapports. — Vérité des types conçus et de ceux déterminés par l'intelligence, types individuels réels; types d'espèces et de genres réels; types d'individus, d'espèces et de genres créés par l'intelligence; types chimériques. — Toutes les formes dans l'art doivent être vraies. — Vérité des formes dans le temps.*

La première condition de la vérité de la forme, c'est que celle-ci corresponde à la pensée. En effet, comme nous l'avons vu, dans l'art, de même que dans la nature et dans l'industrie, la forme n'a de raison d'être que comme réalisation de la pensée. Aussi longtemps que l'art peut s'exprimer sans emprunter ses formes à autre chose qu'à la pensée même, cette vérité seule suffit. Mais comme, d'un côté, la nature est souvent la cause de l'éveil et de la détermination particulière de l'idéal, et que, de l'autre côté, l'art emprunte la plupart du temps ses formes à la réalité, alors même que celle-ci n'est pas l'objet de la pensée; dès qu'il y a imitation, il faut que la forme soit vraie par rapport à ce que la nature nous offre. Cependant, en tous cas, la vérité de la forme quant à la pensée prime sur la vérité quant à la réalité, parce que l'imitation, dans l'art proprement dit, n'est jamais le but de l'œuvre,

mais le moyen d'expression que choisit librement la pensée pour se traduire à l'extérieur.

L'esprit conçoit les types individuels qu'offre la réalité ; les types abstraits d'espèces et de genres naturels ; les types des genres, des espèces et des individus qu'il crée lui-même en déterminant l'idée d'être au moyen des propriétés qu'il leur donne comme caractères essentiels ou accidentels. Quand la forme de ces êtres est-elle vraie?

Dans la réalité, les types individuels sont vrais pour autant qu'ils sont le produit de la nature opérant librement d'après ses lois. Ainsi les hommes en général naissent avec un corps bien formé et bien constitué; ils ont l'usage de tous leurs membres et de toutes leurs facultés; la différence de leurs propriétés et de leurs aptitudes physiques et morales se manifeste dans leurs traits, leur marche, leur attitude, etc. Quelle que soit la diversité de leurs formes nécessaires à leur but, et de celles qui résultent de leur caractère particulier, ils sont au moins revêtus de quelques-unes des beautés dont le corps est susceptible. Lorsque la nature est troublée dans son opération par des causes quelconques, les êtres qu'elle produit, quoique répondant toujours à l'idée de leur essence, ne réalisent pas toute la vérité dont ils sont susceptibles. La vérité de fait, qui est ici celle de l'individu quelque monstrueux qu'il soit, altère la vérité du type. Un homme né sans yeux ou sans bras, par exemple, sans cesser d'être homme, ne répond cependant pas complètement au type humain.

L'intelligence, saisissant l'individu, est vraie quand elle le conçoit tel qu'il est ; qu'elle distingue ce qui en

lui est purement accidentel, par suite de circonstances purement fortuites, ce qu'il y a d'accidentel dans ses propriétés comme individu de telle espèce et de tel genre, et quelles sont les propriétés essentielles du genre et de l'espèce auxquels il appartient. Prend-elle une forme ou une propriété accidentelle pour une propriété ou une forme essentielle, ou vice versa? elle se trompe et ainsi tombe dans l'erreur.

Les types des genres et des espèces n'existent pas dans la réalité; mais l'intelligence les conçoit comme essences susceptibles d'être déterminées, d'une infinité de façons différentes, au moyen de propriétés accidentelles qui, sans en altérer l'essence, donnent aux individus des qualités spéciales et distinctives, leur permettent de vivre et d'agir, et entraînent telle ou telle modification dans les formes ou générales ou particulières. L'intelligence saisit ces exemplaires, ou types génériques et spécifiques, en supprimant, dans les individus, les propriétés et les formes accidentelles ou individuelles, pour ne conserver que celles qui appartiennent à tous les êtres du genre ou de l'espèce. Elle est dans le vrai aussi longtemps qu'elle ne confond pas l'essence avec l'accident et n'attribue point au type abstrait des propriétés et des formes qui appartiennent à l'individu seulement.

L'esprit qui comprend ce que sont les types génériques, spécifiques et individuels, est capable de créer à son tour des individus, des espèces et des genres. Ainsi, tout en restant dans les espèces et les genres naturels, il peut déterminer l'essence par toutes les meilleures qualités, en supprimant les défauts individuels, et réunir, dans la forme du type ainsi obtenu,

toutes les perfections dont il est susceptible. Il produit de cette manière un être supérieur à la réalité, sauf l'existence; car la nature ne réalise jamais toutes les perfections dans un seul individu.

Soit l'homme. L'étude de son être, après avoir écarté tout ce qu'il offre d'individuel et d'accidentel, nous donne une âme intelligente, sensible et libre, unie à un corps doué de forces et de formes nécessaires à sa propre existence et à l'accomplissement du but moral de l'âme. L'étude de son corps nous en apprend la structure, le mécanisme, la forme, et les modifications que celle-ci subit dans l'activité, le repos, etc. Les idées de quantité, jointes à l'idée et au sentiment du beau, nous permettent de déterminer la juste et belle proportion du corps en général et des différentes parties.

L'homme abstrait avec sa forme abstraite ainsi obtenu, on peut individualiser de plus en plus ce type en lui attribuant des propriétés et en mettant sa forme en rapport avec la détermination spéciale de l'essence. De cette manière il est possible de créer une individualité douée d'une intelligence supérieure, d'un sentiment profond uni à une grande bonté, d'une force puissante de volonté exempte de passion et d'erreur; revêtue d'un corps d'une proportion parfaite, vigoureux, dégagé, réunissant toutes les perfections qui résultent de son caractère et toutes les beautés dont il est susceptible. Quoiqu'un tel homme n'existe point, cette création est vraie; car tous les éléments qui la constituent le sont en eux-mêmes et peuvent se trouver ensemble dans cet être, sans le nier ou le détruire. C'est ainsi qu'on détermine ces êtres d'une forme ex-

quise qui, sans avoir de correspondant dans la réalité, en réunissent toutes les perfections, toute la beauté, toute la vérité. Il en est de même pour les espèces et les individus que la pensée crée en elle-même : la forme, si elle correspond à l'idée, est vraie et peut réunir en un seul individu les qualités ou les défauts qu'on leur attribue et qui ne se rencontrent que dans des individus différents, appartenant même à des espèces différentes.

Un écueil est cependant à éviter, c'est de tomber dans le chimérique, à force de vouloir faire de l'abstrait. Créer des individualités supérieures à la nature réelle pour glorifier la grandeur morale, des êtres inférieurs pour flageller le vice et en montrer l'abjection; réaliser toute la beauté possible dans les corps pour nous rendre sensibles à la beauté extérieure, cela rentre dans le rôle de l'art qui doit nous mener au bien par le beau. Mais c'est un signe de décadence dans l'intelligence et le goût que de chercher à créer des types, qui ne ne peuvent que produire la confusion des idées et des types, comme l'ont fait les Grecs en voulant réaliser l'androgyne ou l'hermaphrodite ; leurs idées et leurs mœurs expliquent bien la cause de cette aberration, mais ne la justifient point.

Les formes des objets quelconques que l'art emploie doivent être vraies, sinon toujours par rapport à l'imitation directe de la nature, du moins relativement à la grande loi de ses harmonies. De là résultent les vérités de la construction, de la perspective, du costume et autres, sur lesquelles nous reviendrons dans notre Esthétique spéciale.

Les formes dans le temps ont aussi leur vérité : il

faut que le son et la parole soient, comme toute autre forme, en rapport avec la pensée. Ils sont plus en dehors de l'imitation de la réalité, mais cependant il est nécessaire qu'ils restent dans la vérité des harmonies de la nature. Le son dont le timbre, l'ampleur et le caractère changent avec le corps qui le produit, doit être en relation avec l'idée ou le sentiment à exprimer : faire entonner une sonnerie guerrière par les trompettes ou les clairons, cela se justifie par le timbre même de ces instruments et leur énergie ; mais rien n'est aussi faux et aussi sot que de charger le hautbois ou la flûte de jouer un air guerrier et martial, parce que ces instruments n'ont aucune relation avec cette idée. Il en est de même lorsqu'on entoure de formes badines une idée sévère qui ne demande que des sons larges et soutenus ; quand on couvre de sonorités ternes l'expression de sentiments joyeux, etc. Certes, certaines circonstances peuvent exiger ces combinaisons, mais alors c'est en vertu d'une intention nettement déterminée, qui en rend vrais l'emploi et l'expression.

La musique cherche parfois à imiter la nature. Pour autant que cette imitation se produise mécaniquement, quelle qu'en soit la vérité, il n'y a pas là de l'art. Si l'imitation se fait par la disposition des instruments, des accords et la combinaison des timbres, elle est d'autant plus vraie qu'elle donne, tout en s'éloignant de l'imitation mécanique et grossière, des effets non identiques, mais analogues à ceux dont elle cherche à reproduire les effets d'impression.

La parole doit de même être en rapport avec la pensée ainsi que le caractère de celui qui parle : les

grandes idées ne se défendent pas dans un style bouffon, ce serait faux ; un homme instruit ne s'exprime pas dans un langage grossier, et ainsi de suite. Elle doit, ainsi que le son, se trouver conforme avec le sujet gai ou triste, sévère ou badin. Mais tout ceci touche plutôt à la vérité de l'expression et rentre dans le domaine de l'Esthétique spéciale.

CHAPITRE X.

LA VÉRITÉ DE L'EXPRESSION.

SOMMAIRE : *L'expression doit être vraie par rapport à l'idée et au sentiment. — Sentiment purement subjectif. — Sentiment subjectif résultant de l'impression d'un objet. — Application.*

Dans l'industrie et la science, la forme n'a pour but que la manifestation de l'idée, la réalisation des calculs, des combinaisons de l'esprit. Dans l'art, elle a le même but; cependant, comme une œuvre d'art n'est pas seulement le résultat d'un calcul, mais l'expression d'une pensée, ou des idées et des sentiments d'une âme en possession d'elle-même, la forme ne doit pas seulement être vraie quant à l'idée, mais aussi quant au sentiment; car, d'un côté, elle exprime le sentiment de l'artiste et, de l'autre, celui des êtres qu'il met en action. Si l'œuvre ne traduit pas ce que l'artiste éprouve devant son idée, sa forme est froide, morte et nullement en rapport avec la pensée complète, qui exige absolument le sentiment subjectif. Si elle rend mal ou incomplètement les sentiments qu'il suppose à chacun de ses personnages, il y a erreur par rapport à la pensée de l'artiste, et par rapport à la réalité ou aux harmonies de la nature.

Les sentiments purement subjectifs, comme nous l'avons déjà vu, ne sont guère directement expressi-

bles que par le son et la parole; ceux-ci en sont même des expressions tellement naturelles que, dans la réalité, ces sentiments se manifestent par des cris, des chants, des paroles, le timbre aigu ou grave de la voix, son articulation lente ou rapide. Il est vrai que, dans la réalité, on trouve aussi la physionomie, le geste, l'allure, etc. ; mais ceux-ci ne peuvent intervenir dans l'art que pour l'improvisation ou lorsqu'un tiers veut réaliser dans sa personne, comme le peintre et le sculpteur le font dans leurs représentations, au moyen de la mimique, jointe même à la déclamation et au chant, les sentiments à exprimer qui ne lui sont pas subjectifs, mais objectifs.

Ainsi un poëte, heureux dans son amour, sent son cœur palpiter de joie; naturellement il chante; ses thèmes sont animés, ses paroles pleines de vie. S'il veut traduire ses émotions dans une œuvre d'art, il lui est possible de les exprimer directement. La forme qu'il imprime à son œuvre doit être en rapport avec son sentiment propre : ses chants ou ses paroles sont gais, alertes; les rhythmes joyeux, remplis d'animation, car telle est leur harmonie naturelle avec le sentiment donné. Certes chacun, d'après son caractère plus ou moins fougueux ou calme, se trouve affecté d'une manière particulière, qui se reflète dans son expression et rend sa forme plus animée ou plus langoureuse ; mais le rapport général entre le sentiment et son expression reste le même, malgré les nuances introduites par les différents individus; et nul ne transformera son chant de joie et d'amour en une plainte, sans tomber dans le faux et l'absurde.

Celui qui veut interpréter cette œuvre, soit par la

déclamation ou le chant, soit par les deux modes réunis, doit conserver ce même rapport, sinon il fausse le caractère de la création artistique. En outre, s'il réalise dans sa personne, par la mimique, l'expression des paroles ou du chant, il faut qu'il mette sa physiomie et ses gestes en rapport de vérité avec le sentiment à exprimer, sans quoi il est dans le faux, le laid, la charge, la grimace.

Il faut, comme nous l'avons vu, que le sentiment subjectif ou l'impression produite par un objet sur l'âme de l'artiste soit vraie. Cette modification qu'il veut traduire au dehors pour la faire partager aux autres, doit donc se refléter dans la forme; car celle-ci n'a d'autre signification que celle qu'on lui donne. Nous avons constaté, pour le paysage et le portrait, d'où vient cette impression et comment elle se manifeste. Pour qu'elle soit vraie, la forme doit tout d'abord être en relation intime de ressemblance avec la réalité, si celle-ci sert de modèle ou de fondement à l'idéal; et ensuite traduire le sentiment propre de l'artiste eu égard à ce qui, dans ce modèle, l'a frappé le plus et l'a poussé à idéaliser son objet en tel sens. Si la pensée seule sert de base à l'idéal et si la forme empruntée à la nature est uniquement là comme signe de la pensée, il faut qu'il y ait d'abord relation entre le signe ou le sujet et la forme, et la chose signifiée ou la pensée; ensuite que la forme soit en rapport de ressemblance avec la réalité à laquelle on l'emprunte; enfin qu'elle traduise l'impression que non seulement l'idée avec son sentiment objectif, mais aussi le sujet et la forme ont produite sur l'âme. Si une ou plusieurs de ces vérités font défaut, l'œuvre est fausse sous ce

rapport et, à mesure que de pareilles erreurs dominent, elle finit par n'être plus rien.

Supposons qu'un peintre veuille célébrer la grandeur morale de l'homme. Une foule de personnages historiques, ou fabuleux, ou même de pure imagination personnelle se présentent ; de même une infinité d'actions pour chacun d'eux. L'individu et le fait peuvent être bien ou mal choisis et par conséquent vrais ou faux par rapport à l'idée : la grandeur morale de l'homme. Si l'on prend un martyr de la vérité, de la liberté, du devoir, sacrifiant tous ses avantages propres, ses jouissances, sa vie, pour le bien, la vérité, la justice, le choix est bon, car entre ces faits et l'idée qui les motive, il se trouve un rapport réel : l'immolation de soi-même pour un noble but prouve la grandeur morale. Si, au contraire, on prenait un individu livré au plaisir, préférant la richesse, la jouissance au devoir, à la justice, le choix serait mauvais par la raison inverse.

Le peintre choisit comme type Socrate, qui remplit les conditions de la grandeur morale. Vient le choix de l'action : sculpteur, Socrate fit, dit-on, des statues d'une grande beauté ; soldat, il se distingua dans plusieurs actions par son courage ; philosophe, il enseigna la morale à la jeunesse corrompue d'Athènes ; tourmenté par une femme violente et emportée, il s'exerçait à la patience et à la douceur ; accusé d'athéisme, il se défendit avec une noble fermeté ; condamné à mort, il ne voulut point s'évader et but la ciguë en dissertant sur l'immortalité de l'âme et la justice de Dieu. Chacun de ces faits présente quelque grandeur morale, mais sa mort surpasse tous les autres et répond le mieux à

la donnée. Voilà la vérité du sujet relativement à l'idée que le peintre se propose d'exprimer.

Il faut maintenant la vérité quant à la réalité. Socrate, après avoir renvoyé sa femme et ses enfants, but la ciguë, continua son entretien avec ses disciples, se coucha sur le dos et mourut en lançant une dernière ironie au polythéisme grec. Le peintre est libre de choisir un de ces instants si magnifiquement décrits dans le sublime dialogue, Phédon, de Platon. Le lieu de la scène est une prison; les personnages sont Socrate, ses disciples et, selon le moment choisi, le serviteur des onze ou l'esclave et l'exécuteur; les accessoires, un lit, une coupe, quelques siéges, si l'on veut. Le portrait de Socrate est connu, d'autres peuvent l'être; il faut les conserver. Il en est de même des costumes; certes on peut draper les personnages, d'autant plus que les vêtements s'y prêtent et qu'ainsi, sans altérer la vérité, on augmente la beauté. Voilà la vérité quant à la réalité du fait choisi.

Vient la vérité de l'expression du sentiment. Le peintre a pour idée première : célébrer la grandeur morale de l'homme; celle-ci doit dominer dans toute l'œuvre dont elle est le cachet distinctif et principal, la raison d'être. Cette grandeur, encore mieux sentie par le sujet et ses circonstances, fait naître l'admiration devant l'homme dont on représente la mort, provoque le sentiment du sublime qui résulte de ses dernières paroles, et inspire la tristesse que doit produire un supplice aussi injuste infligé à un homme aussi juste. Ces sentiments sont vrais, car leur raison est contenue dans l'objet; leur expression devra se trouver dans l'œuvre avec toute sa vérité.

Comment l'artiste y parviendra-t-il sans avoir besoin de commentaire? La tête de Socrate, qui est à conserver pour la vérité réelle, est laide; il lui imprimera toute la grandeur morale d'un homme calme devant la mort, et encourageant ses disciples par l'idée de l'immortalité de l'âme et de la justice divine. D'après l'âge de chacun des assistants, la grandeur de caractère qu'il leur sait ou leur suppose, il exprimera le respect, l'admiration, le sentiment du sublime qu'ils éprouvent en face de cet homme supérieur en ce moment suprême, et la douleur qu'ils souffrent de le voir mourir. Ainsi l'artiste exprime et partage ses propres sentiments, qui sont le fond de ce qu'il suppose et imprime aux autres. Voilà donc la vérité du sentiment subjectif également acquise.

Vient une dernière vérité à réaliser, c'est que, dans le rendu des sentiments, on reste dans le vrai relativement à la nature; que les traits expriment bien la douleur, l'admiration; que, sous prétexte de sentiment, on n'outre pas, on ne tombe pas dans les excès de gestes, dans la grimace, la pose, la charge qui défigurent et sont incompatibles avec toute expression vraie et belle.

CHAPITRE XI.

LA BONTÉ DES DIFFÉRENTS ÉLÉMENTS DE L'ART.

SOMMAIRE : *Le bien dans la pensée : les types conçus ou créés par l'intelligence humaine.—Défense directe ou indirecte du bien contre le mal. — Le sentiment du bien éveillé par les beautés de la nature et du sentiment. — Des œuvres légères. — Le bien dans la forme et l'expression.*

Le bien, comme nous l'avons vu, est essentiel à toute chose, attendu qu'il en constitue le but. Le bien moral est le but essentiel de l'homme; l'art est pour lui un moyen d'arriver à cette haute perfection par l'attrait de la beauté, comme la science en est un autre pour y atteindre par la lumière de la vérité.

L'intelligence humaine, concevant les types des êtres, saisit en même temps leur fin, car celle-ci est déterminée par leurs moyens. Ce n'est que par défaut de connaissances ou par erreur du raisonnement que l'esprit ne découvre pas ce but, ou trouverait que c'est le mal. Les types que l'homme crée, en déterminant les idées générales au moyen de propriétés particulières, doivent également avoir leur fin. En effet, s'il n'attribuait pas de but aux êtres qu'il crée, comment les douerait-il de moyens? Les facultés, les qualités qu'il suppose à sa création, pourraient-elles être des moyens sans raison? Cela est absurde; le but est aussi

inséparable des moyens que ceux-ci du but; qui dit l'un, affirme l'autre.

Toutes les facultés de l'âme et du corps ont été données à l'homme pour atteindre sa propre fin, la perfection morale. La réalisation plus ou moins complète de ce but absolu constitue pour l'âme le bonheur, qui est pour elle ce que la santé est pour le corps : son état naturel, sa vie complète avec tout le calme, la force et la jouissance qu'elle peut produire. Toute action sérieuse, réfléchie et raisonnable de l'homme doit tendre vers la possession de son bien réel et de tout ce qui peut y contribuer, ou y mener. Les êtres et les objets que l'artiste produit dans sa pensée et réalise dans son œuvre doivent donc tendre tous vers ce but absolu soit directement, soit indirectement.

En défendant les grands principes de la raison, le beau, le vrai, le bien, le juste; en créant des types ou en prenant dans la réalité des exemples de la grandeur morale, de la vertu, de l'abnégation, de l'héroïsme, pour les célébrer et montrer ce dont l'homme est capable, l'artiste mène directement au but, en éveillant l'idée du bien et par là l'idéal de nous-mêmes. Il obtient un résultat identique en combattant les erreurs, les préjugés, l'ignorance; en flagellant le vice, l'égoïsme, le dévergondage du cœur et de l'esprit; en persiflant les travers qui faussent les caractères et écartent l'homme de sa voie; en montrant les dangers qui résultent de l'étourderie dans les choses sérieuses de l'existence. Il va à l'encontre du bien s'il met son génie au service du mal pour répandre l'erreur, ridiculiser la vertu, glorifier le vice, fausser

l'esprit et corrompre le cœur par des idées et des sentiments subversifs qui détournent l'homme de son but, aveuglent son sens moral, lui ravissent sa liberté et lui font perdre le sentiment de sa dignité, de ses devoirs et de ses droits.

En prenant pour objet les beautés de la nature, les sentiments qui échauffent et épanouissent l'âme, la font agréablement jouir de la possession d'elle-même, de la contemplation des beautés réalisées dans la création, l'artiste tend au bien, car il éveille le sentiment du beau et par lui le sentiment du bien; il appelle l'attention de l'âme sur l'idéal dont toutes les beautés de la nature et de l'art ne sont que des déterminations particulières.

Si l'artiste a pour simple but de récréer l'esprit pour le reposer, d'amuser, d'exciter la joie, le rire en montrant le côté plaisant des choses, le ridicule qui s'attache à certaines gens, dans certaines situations, où eux-mêmes se sont étourdiment jetés, il a encore pour but le bien, parce que, d'un côté, la joie rend l'âme sereine, heureuse et bienveillante, et que, de l'autre, il montre des choses à éviter, quoique leurs conséquences ne soient ni graves, ni funestes.

En ornant même des meubles, de simples ustensiles de ménage, l'art par le beau touche au bien, en développant le goût et la sensibilité, qualités qui perfectionnent l'homme et le rapprochent de son but.

La forme et l'expression doivent être bonnes et écarter tout ce qui est grossier, bas, ignoble. La vérité ne peut être ici invoquée; car si de telles choses sont dans la réalité, l'art n'est pas astreint à les prendre et, s'il les traite, il a la liberté de les transformer

d'après la pensée, de choisir les moments, les situations, les formes qui, tout en restant en rapport avec le vrai réel, ne vont pas à l'encontre du bien ou du beau moral. Du reste la grande vérité de la forme dans l'art ne dépend pas de la reproduction matérielle, mais de sa relation avec la pensée. Les pensées grandes, nobles, belles et bonnes, à quelque degré que ce soit, ne peuvent revêtir une forme ignoble et vile, car elle serait en contradiction avec la pensée même, quelle que soit l'habileté du faire. Les pensées mauvaises en elles-mêmes sont indignes de l'art.

Dans tous ses éléments donc, l'art est capable de tendre vers le bien, parce que la beauté de la forme, à défaut même de la beauté de la pensée, éveille le sentiment du beau qui est intimement uni à celui du bien et élève l'homme à la contemplation et à la réalisation de son propre idéal.

FIN.



